
L'imaginaire cabalistique dans la littérature française du XVIII^e siècle : Le cas du tome 34 des "Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques"

Auteur : Devresse, Julien

Promoteur(s) : Tilkin, Francoise

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité approfondie

Année académique : 2020-2021

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/13858>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



Faculté de Philosophie et Lettres

Département de Langues et Lettres françaises et romanes

L'IMAGINAIRE CABALISTIQUE DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DU XVIII^e SIÈCLE :

**LE CAS DU TOME 34 DES « VOYAGES IMAGINAIRES, SONGES, VISIONS ET
ROMANS CABALISTIQUES »**

Sous la direction de Françoise TILKIN

Lecteurs : Nadine HENRARD, Stéphanie BIQUET

Mémoire réalisé par Julien DEVRESSE en vue de l'obtention du grade de Master en Langues
et Lettres françaises et romanes, orientation générale à finalité approfondie

Année académique : 2020-2021

L'IMAGINAIRE CABALISTIQUE DANS LA LITTÉRATURE
FRANÇAISE DU XVIII^e SIÈCLE :
LE CAS DU TOME 34 DES « VOYAGES IMAGINAIRES, SONGES,
VISIONS ET ROMANS CABALISTIQUES »

REMERCIEMENTS

Arrivé au terme de ma (longue) formation universitaire, je délivre enfin ce mémoire, dans le sang et la sueur. Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont contribué, de près ou de loin, à son élaboration.

D'abord, j'ai envie d'adresser mes sincères remerciements à mes deux relectrices personnelles, contraintes par les liens du sang : ma mère et ma sœur. Vous aurez expurgé autant que possible ce travail de toutes ses plus impardonables fautes d'orthographe et de style, et de tant d'autres problèmes encore...

Ma reconnaissance la plus véritable à mes ami-e-s, qui m'ont soutenu par leurs messages d'amour et d'encouragements, par leurs livraisons sucrées ou par leur simple présence : Jordan, Cindie, Sophie, Mélanie, Eléa, Lora, et toutes celles et ceux qui, sans avoir été forcé-e-s de lire ces quelque cent pages, ont prêté leur oreille, leur épaule et leur temps pour m'écouter me plaindre, pour me soutenir et me distraire. Léandre, Sloan, Matthew, Cameron, Esteban, Charlie, Noah, Kyle, Livia, vous étiez ma bulle d'oxygène.

Un merci tout particulier à mes frères Yoran et Lénaïk, qui auront supporté le désordre de mes dizaines de livres éparpillés dans le salon de notre colocation. C'est fini, c'est rangé, maintenant !

J'adresse mes remerciements aux lectrices de mon jury, Mesdames Henrard et Biquet, pour l'attention qu'elles porteront à ce mémoire, qui je l'espère captéra leur intérêt. Elles ont eu la patience d'attendre quelques années, aussi cet aboutissement me rend particulièrement fier.

Enfin, il y a une personne qui mérite davantage que de simples remerciements. Je dois bien le reconnaître, ce mémoire n'aurait jamais pu voir le jour sans l'acharnement, sans le soutien indéfectible et la motivation constante de ma promotrice, Madame Françoise Tilkin, à qui j'adresse ma gratitude éternelle en plus de mes remerciements infinis. Comme vous me l'avez souvent répété lors de nos entretiens : « le travail de la fourmi, et forza ! ». J'espère ne pas vous avoir déçu tout au long de ce processus de rédaction de mémoire. J'espère que ce travail est digne de l'intérêt qu'on lui portera.

Merci !

AVANT-PROPOS

Ce travail trouve ses racines dans un questionnement que tout amateur de fantastique du XXI^e siècle peut se poser : comment était-ce « avant » ? Nous sommes de plus en plus bercés de romans, de bandes dessinées, de séries télévisées et de films dans lesquels le merveilleux, le surnaturel, le fantastique tiennent des places prépondérantes. Pour autant, nous n'avons souvent aucune idée de l'origine, en francophonie, de cet imaginaire occulte, ni de comment il a été reçu – devrait-on plutôt dire *vécu* ? – par les gens à travers les époques, et notamment à l'époque des Lumières, en ce qui nous concerne. Ce qui nous a intéressé dans ce travail, c'est de comprendre les raisons de cette présence littéraire et mythologique au XVIII^e siècle, véritable phénomène sociétal, comme le fut, à une plus grande échelle, la crise démoniaque des XVI^e et XVII^e siècles¹. Le grand siècle de la Raison est aussi, en ce sens, celui d'une littérature du merveilleux, du conte de fées. Le goût du temps est à la féerie, et il est intéressant d'assembler ce goût avec celui de la raison, de le comprendre en regard de l'esprit critique valorisé par les Lumières.

Notre étude porte sur un recueil de quatre romans dits *cabalistiques*, qui ont été réédités en 1788 par les soins de l'éditeur parisien Garnier, dans une partie de collection qui comprend uniquement des œuvres à caractère occulte² : *Le Comte de Gabalis ou Entretiens sur les Sciences Secrètes* ; *Le Sylphe amoureux* ; *Les Ondins, conte moral* ; *L'Amant Salamandre, ou Les Aventures de l'Infortunée Julie, Histoire véritable*. Pour comprendre et analyser les trois derniers textes de ce recueil, nous devons nous pencher sur le premier, qui initie et popularise véritablement le sujet principal, commun à toutes les œuvres du volume. En effet, *Le Comte de Gabalis* est, comme le dit Didier Kahn, « une œuvre importante d'un point de vue littéraire, mais aussi du point de vue de l'histoire des idées³ ». Par le recours au dialogue d'idées, il a permis une réflexion

¹ CLOSSON Marianne, *L'Imaginaire démoniaque en France (1550-1650) : Genèse de la littérature fantastique*, Genève, Droz, 2000, p. 11.

² Il s'agit de la classe des romans cabalistiques qui contient, outre notre tome 34, les tomes 33 (*Les Métamorphoses ou l'âne d'or* et *Le démon de Socrate* par Apulée), 35 (*Le Diable amoureux* par Jacques Cazotte ; *Les Lutins du château de Kermosy* par la comtesse Murat ; *L'Enchanteur Faustus* par Antoine Hamilton) et 36 (*Histoires de Monsieur Oufle* et *La description du Sabbat* par l'abbé Bordelon).

³ *Le Comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes [...]*, édition présentée et annotée par Didier Kahn, Collection Sources classiques, Paris, H. Champion, 2010, 1 vol., p. 11.

poussée sur les mœurs amoureuses, sur les croyances populaires, sur les superstitions religieuses comme la croyance en le Diable et en ses démons. C'est à partir de ce texte fondateur, qui a déjà eu le mérite d'être le sujet de plusieurs recherches au cours de la décennie qui vient de s'écouler⁴, que le recueil qui nous intéresse s'articule. Pour cette raison, et aussi parce qu'il nous semblait important de faire une distinction nette entre l'imaginaire cabalistique et l'imaginaire démoniaque, très redouté et pourtant en vogue durant les deux siècles précédents en raison de l'obscurantisme archaïsant de l'Église, nous différencions ces deux thématiques sur le plan littéraire, bien que la seconde ait déteint sur la première par la force des choses.

Le questionnement premier et central de cette étude porte sur la résurgence et l'émergence d'une littérature du merveilleux à partir d'une anthologie cabalistique, au regard d'une analyse contextualisée des apports de chaque texte se nourrissant de l'imaginaire occulte⁵ et des croyances de ce temps. Sur les quatre textes présents dans le recueil, le premier nourrit les trois autres, mais nous pouvons constater que leurs approches sont sensiblement différentes et que ce sont elles qui en disent long sur la mise à profit de cet imaginaire, quel que soit le genre du texte.

Dans l'introduction, nous nous attacherons à présenter le recueil du point de vue de son contenu, de sa composition étonnante qui mêle différents genres, et nous veillerons à établir les liens entre le texte fondateur et les suivants. Nous tâcherons de parler de la réception de ces œuvres, d'abord dans leur édition originale, pour peu que nous ayons des informations pertinentes à apporter, mais nous aborderons aussi leur réédition dans la collection dans laquelle ce volume s'intègre. Nous poursuivrons par un exposé sur le goût des compilations et les attentes du lectorat de l'époque, qui expliquent la naissance d'un tel projet éditorial. Des questions se poseront alors : que sont le merveilleux, le surnaturel, l'imaginaire et le fantastique ? Nous définirons donc ces concepts et notre méthode

⁴ *Le Comte de Gabalis [...]*, édition présentée et annotée par Didier Kahn, 2010 ; *Le Comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes [...]*, édité et présenté par Didier Kahn, Collection Bibliothèque secrète, Paris, Les Belles Lettres, 2018, 1. vol.

⁵ Nous estimons que tout imaginaire basé sur des connaissances ésotériques, qui requièrent une initiation, font partie d'un imaginaire occulte, indistinct dans ses pratiques concrètes. La différenciation des imaginaires se place au plan suivant, quand on définit le sujet : imaginaire démoniaque quand on parle des démons, des sorciers voués au culte satanique ; imaginaire cabalistique quand le sujet est la Kabbale, ou les « sciences secrètes » qui ne font pas offense à Dieu (selon les cabalistes) ; imaginaire merveilleux quand on sort des limites du monde connu pour s'aventurer dans un autre monde peuplé de créatures surnaturelles, de fées, etc.

d'analyse avant d'étudier les quatre textes du recueil, au regard les uns des autres, à la lumière de nos propos.

Nous aborderons ensuite la fonction critique de ces textes, notamment du point de vue de la croyance, de ce qui distingue le réel de la fiction, le vrai du faux. L'étude de Jean-Paul Sermain sur le processus métafictionnel⁶, que nous avons décidé de nourrir d'éléments de la narratologie de Gérard Genette⁷, nous permettra de mettre en œuvre notre propre recherche sur la fonction critique des textes qui nous concernent. Elle est très importante, à n'en pas douter, puisque c'est bien elle qui est sans cesse sollicitée et manipulée – par l'auteur du premier texte, Montfaucon, qui, comme nous le verrons, instillera scepticisme et ironie, puis par les autres auteurs qui procéderont bien différemment de leur modèle – dans le but de faire s'interroger le lecteur sur ce qu'il lit, ce qu'il comprend, ce qu'on essaie de lui faire croire. C'est en effet en exerçant son esprit critique – ce que permet chacun des textes avec des mécaniques plus ou moins explicites – qu'on peut comprendre les réels enjeux de notre recueil. Il serait trop simple de considérer ces quatre textes comme des réservoirs de contenus cabalistiques nous informant des croyances et savoirs secrets de quelques personnes initiées. Si le texte de Montfaucon s'est imposé dans l'histoire, c'est justement parce qu'il permettait un repli sur soi, un travail réflexif sur ce que l'on croyait et sur ce que l'on savait, sur ce qui était vrai. Didier Kahn dit ceci : « [...] Montfaucon de Villars [...] dispose de tous les moyens nécessaires pour transformer la figure théologique du Démon en objet de fantaisie littéraire, parvenant ainsi à peupler la littérature de sylphes, de salamandres, d'ondines et de gnomes tout inoffensifs et à y promouvoir l'image d'un démon impuissant à perpétuer le mal⁸ ». Ainsi, notre recherche est stimulée par de nombreuses questions qui découlent de cet intérêt pour la métafiction : que peut apporter un recueil de ce genre sur l'édification des mœurs ? Quels effets textuels ce surnaturel offre-t-il aux lecteurs, dans le fonctionnement littéraire de chacune des œuvres du recueil ? Quelle est la place de la

⁶ SERMAIN Jean-Paul, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Dix-huitièmes siècles », n° 65, 2002.

⁷ GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007, "Points" ; GENETTE Gérard, *Seulls*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

⁸ *Le Comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes... [Texte imprimé] / Henri de Montfaucon de Villars. Avec l'adaptation du « Liber de nymphis » de Paracelse / par Blaise de Vigenère, 1583*, édition présentée et annotée par Didier Kahn, Collection Sources classiques, Paris, H. Champion, 2010, 1 vol., 4^e de couverture.

vraisemblance ? Comment s'articulent le doute et le leurre ?

Nous terminerons notre analyse en abordant le thème de l’Amour, transversal aux quatre œuvres, car nous estimons que l’univers cabalistique nourrit un imaginaire amoureux autant qu’il implique un jugement sur les valeurs amoureuses (à quoi attachet-on de l’importance dans l’Amour ?) et qu’il s’attaque à la fable amoureuse, à la croyance en le prince charmant, en l’Amour idéal. Ainsi, quelle est la place de l’Amour dans le premier texte ? Comment est-il abordé dans les trois œuvres-filles ? Quels sont les apports de cette thématique à la métafiction de chaque œuvre ? Quelles sont les mécaniques textuelles qui amènent la réflexion du lecteur ? Quelles sont celles qui endorment sa vigilance ? Comment le surnaturel cabalistique s’est-il fondu dans la thématique de l’Amour ? Quels sont les effets que cela provoque ? Toutes ces questions, qui s’articulent et découlent les unes des autres, sont au cœur de notre recherche.

INTRODUCTION

PRÉSENTATION DU RECUEIL ET MÉTHODOLOGIE

I. LE TOME 34 DES « VOYAGES IMAGINAIRES, SONGES, VISIONS ET ROMANS CABALISTIQUES »

La collection des « Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques » voit le jour en 1787, à l'initiative de Charles Georges Thomas Garnier qui a déjà édité une suite de recueils résolument consacrée aux contes sous le titre « Le Cabinet des fées », et qui se lance alors dans l'édition d'autres œuvres appartenant à la littérature de l'imaginaire⁹. Cette collection comprend trente-six volumes¹⁰ découpés en trois classes : les voyages imaginaires, les songes et les visions, les romans cabalistiques. Elle paraîtra jusqu'en 1789. Le volume de notre étude, le 34^e, paru en 1788, s'insère dans cette dernière classe des romans cabalistiques et a connu un succès notoire¹¹.

Cette collection inédite en France, qui comprend des contes fabuleux, des romans de féerie et des voyages imaginaires, rassemble plusieurs textes de divers auteurs et d'époques différentes. Notre volume regroupe des récits dits « cabalistiques », avec comme texte initial *Le Comte de Gabalis* (1670) de Henri de Montfaucon de Villars, suivi du *Sylphe amoureux* (1730) d'un auteur anonyme, puis viennent *Les Ondins, Conte moral* (1768) de Madame de Roumier-Robert, et enfin *L'Amant Salamandre* (1756), attribué à Cointreau. Le roman cabalistique, objet central de cette étude, peut être défini comme un roman « qui parle de magiciens ou de créatures merveilleuses¹² ». Nous concevons que

⁹ BOUTEL Jean-Luc, « La littérature d'imagination scientifique : genèse et continuité d'un genre », dans LANUQUE Jean-Guillaume (dir.), *Dimension Merveilleux scientifique*, Encino (Calif.), Black Coat Press, coll. « Rivière Blanche », 2015, pp. 295-356.

¹⁰ La collection comprend en réalité 39 volumes, mais la publication des trois derniers tomes, des suppléments sur l'*Histoire des naufrages*, est l'œuvre du libraire Gaspard-Joseph Cuchet qui, avec le concours de l'éditeur et avocat rémois Jean-Louis-Hubert-Simon Deperthes, a été motivée par des raisons commerciales, selon Sarah Nègre (*op. cit.*, 2015, p. 24).

¹¹ NÈGRE Sarah (dir. Philippe Martin), *La Collection des Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques (1787-1789)*, par Charles-Georges-Thomas Garnier : Mémoire de master 2 professionnel, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2015, p. 116.

¹² *Ibid.*, p. 23.

cette définition peut sembler un peu maigre et insatisfaisante au regard de la variété du volume qui nous occupe, mais nous y apporterons davantage de précisions dans la suite de ce travail, notamment en regard des différents genres que peut incarner le « roman cabalistique ». En effet, le conte de fées (*Les Ondins*) y côtoie l'entretien (*Le Comte de Gabalis*) et le roman (*L'Amant Salamandre*). Nous pourrions même sans doute parler de nouvelle, ou de « petit roman », pour ce qui est du *Sylphe amoureux*, tant il est court (31 pages à peine). Pour autant, ces textes ont en commun un lien plus ou moins net avec la cabale pour son aspect d'enseignement divin transmis de maître à disciple, de bouche à oreille¹³, « sorte de Tradition parmi les Juifs, l'art chimérique de converser avec les peuples élémentaires¹⁴ ». Ce qu'on considère comme cabalistique est donc, dans ce volume et dans les suivants, ce qui est lié à la tradition ésotérique, doctrine secrète réservée aux initiés. Il s'agit ici bien d'une tradition cabalistique occidentale et chrétienne, au sens moderne du terme, qui est donc à différencier de la kabbale typiquement juive, loi orale de Dieu codifiée par le Talmud¹⁵. François Rosset propose une définition qui « se fonde sur l'idée qu'au-delà du vernis thématique porté par une imagerie ésotérique, au-delà des positionnements philosophiques établis autour de la question de la superstition, ces *romans* sont *cabalistiques* parce qu'ils fournissent une variation bienvenue dans la panoplie des intrigues et des procédés qui font résonner, au sein même des fictions, la grande question de la vraisemblance¹⁶ ». Il complète sa définition en signalant que les romans cabalistiques, comme tous les autres types de romans (de piraterie, d'aventure, de chevalerie, romans sensibles, libertins, de formation, etc.) proposent une certaine façon de narrer, certains éléments d'intrigue, un lexique, des références, etc.¹⁷

Le roman cabalistique se distingue notamment par le fait qu'il livre une intrigue généralement articulée autour de la question de l'apparition-dévoilement de phénomènes inexplicables ; l'enjeu, toujours le même, consiste à raconter comment on a pu faire croire à quelqu'un l'existence et les agissements d'esprits élémentaires ou autres créatures surnaturelles. Et derrière cette mise en scène, c'est la question des

¹³ TONDRIAUX Julien, *L'Occultisme, Panorama critique et historique, Dictionnaire des personnages, des mots-clés et des symboles*, Paris, Marabout Université, 1964, p. 63.

¹⁴ FÉRAUD Jean-François, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Mossy, 1787-1788, p. A332a.

¹⁵ TONDRIAUX, *op. cit.*, pp. 62-63.

¹⁶ ROSET François, « Qu'est-ce qu'un roman cabalistique », dans *Francofonia*, n° 73, 2017, p. 77.

¹⁷ *Ibid.*, p. 86.

fondements de la vérité (la perception, le jugement, les croyances) qui est posée et qui se retourne sur le texte lui-même dans la relation qu'il propose entre expérience du réel et produits de l'imagination. C'est pourquoi ces romans comportent un potentiel de métafictionnalité particulièrement puissant¹⁸.

Nous reparlerons autant de cette cabale que de la métafictionnalité des textes de notre recueil dans la suite de notre travail, afin de pouvoir les aborder plus amplement, notamment en regard du *Prospectus* de la collection, qui est une source d'informations très précieuse.

A. **LE COMTE DE GABALIS DE HENRI DE MONTFAUCON DE VILLARS¹⁹**

Le texte qui ouvre le volume est certainement celui qui est le plus important dans l'histoire littéraire et dans l'agencement du recueil : *Le Comte de Gabalis*²⁰ (pp. 1-123) d'Henri de Montfaucon, abbé de Villars, né vers 1638 dans le diocèse d'Alet, en Languedoc, à une époque où la région est le théâtre de pillages et de violences.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, il n'est pas abbé d'une abbaye puisqu'il n'y en a pas à Villars. Il s'agit plutôt, comme le signale Didier Kahn dans son édition critique de 2018, du nom d'une terre qu'il avait héritée de son père, lui-même nommé Henri de Montfaucon, sieur de Villars.

Son père avait épousé une demoiselle de Terrouil, de la maison de Montgaillard, avec qui il eut cinq fils et deux filles. Il est assassiné, en 1662, par son beau-frère Paul de Terrouil, seigneur de Montgaillard, qui se fera lui-même abattre par le fils de Henri, Pierre-Anne, son neveu. Ensuite, avec l'aide de trois de ses frères, dont notre auteur, Pierre-Anne tente d'assassiner le fils du meurtrier, leur cousin Pierre de Terrouil, apparemment en 1668. Recherchés par le Parlement de Toulouse, les quatre frères incendent le château de Pierre de Terrouil, et font une victime, l'une des deux femmes qui gardaient la demeure en l'absence de son propriétaire. Après plusieurs condamnations

¹⁸ *Ibid.*, p. 86.

¹⁹ MORETI Louis, *Supplément au Grand Dictionnaire historique, généalogique, géographique : Tome second*, 1732 (1^{re} édition 1674), La Veuve Lemercier, p. 465.

²⁰ Nommé ci-après « C.G. ».

infructueuses, faute de leur mettre la main dessus, en décembre 1669, le Parlement de Toulouse les fait exécuter en effigie.

Le reste de l'existence de l'abbé de Villars, nous ne le connaissons qu'en le déduisant de ses œuvres. Le *Comte de Gabalis*, qui nous intéresse ici, est son premier ouvrage. Montfaucon est alors établi à Paris depuis quelques mois, selon toute vraisemblance, puisqu'il reçoit un privilège pour le livre (qu'il aura dû écrire précédemment pour convaincre Claude Barbin, l'éditeur) en septembre 1670, alors que son enregistrement par la Compagnie des Libraires est daté du 21 novembre de la même année. L'ouvrage paraît anonymement, mais le nom de Montfaucon fuite presque aussitôt.

On sait encore que l'abbé de Villars avait été « Père de la Doctrine chrétienne », une congrégation consacrée à l'éducation dans les collèges des provinces où elle s'était établie. Ainsi, Henri de Montfaucon de Villars enseigna probablement dans l'un des collèges de sa congrégation, soit à Toulouse, soit à Paris. L'hypothèse avancée par Didier Kahn est que Montfaucon se serait rendu à Paris uniquement pour échapper à la condamnation du Parlement de Toulouse, donc uniquement à partir de 1668. Une autre hypothèse annonçait, dans une première biographie lui étant consacrée, qu'il était venu de Toulouse à Paris « pour faire sa fortune par la prédication²¹ », puisque l'abbé de Villars prêchait en chaire.

Le Comte de Gabalis est un ensemble de cinq « entretiens » entre le comte de Gabalis et le narrateur. L'œuvre, originellement publiée en 1670, connaît un succès retentissant et est considérée comme un modèle de satire sociale²² qui donnera lieu à plusieurs rééditions²³ (dont une hollandaise en 1671, chez Jaques le Jeune²⁴, et au moins trois autres

²¹ *Le Comte de Gabalis* [...], édité et présenté par Didier Kahn, Collection Bibliothèque secrète, Paris, Les Belles Lettres, 2018, p. XII.

²² GUTIERREZ-LAFFOND Aurore, *Théâtre et magie dans la littérature dramatique du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses universitaires du Septentrion, 1998, pp. 29-31.

²³ FERGUSON Valérie, *Skepticism, Supernatural and Mystifications: The "Fantastique" in early-modern narrative prose (17th - 18th centuries)*, Arizona, The University of Arizona, 2008, p. 33-96.

²⁴ Voir BnF, R. 32138 ; éd. Laufer, p. 56, n° 4, édition mentionnée dans *Le Comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes... [Texte imprimé] / Henri de Montfaucon de Villars. Avec l'adaptation du « Liber de nymphis » de Paracelse / par Blaise de Vigenère, 1583*, édition présentée et annotée par Didier Kahn, Collection « Sources classiques », Paris, H. Champion, 2010, 1 vol., p. 117 et p. 119. On y apprend notamment que ce pseudonyme est le prête-nom de Daniel Elzevier (voir WILLEMS Alphonse, *Les Elsevier : histoire et annales typographiques [1880]*, rééd. augm., Bruxelles, Cultures et Civilisation, 1964, n° 1439).

chez Paul de la Tenaille²⁵), des traductions en anglais, en allemand et en italien²⁶, ainsi qu'au moins une contrefaçon signalée par Didier Kahn dans son édition critique de 2010²⁷. Jusqu'en 1800, ce texte connaîtra près de 20 éditions²⁸.

L'engouement, dès la parution en 1670, s'estompera pourtant deux ans plus tard, à la mort de son auteur et à la fin des polémiques sur la sorcellerie, après que le roi y porte le coup de grâce, en 1672, par un décret qui interdit aux tribunaux d'admettre des chefs d'accusation pour sorcellerie, et qui fait libérer les prisonniers condamnés pour ces crimes²⁹. Bien qu'elle soit difficilement quantifiable, l'influence du *Comte de Gabalis* est reconnue sur cette décision : « Si *Le Comte de Gabalis* fut pour quelque chose dans cette déclaration, c'en est assez pour illustrer son auteur [...]. Ce qu'il y a de certain, c'est que le livre de l'abbé de Villars, qui fut vite populaire, dut contribuer à discréditer dans beaucoup d'esprits le merveilleux et ses histoires apocryphes³⁰ ».

B. LES AUTRES TEXTES DU RECUEIL

Les autres textes du recueil sont, dans l'ordre, *Le Sylphe amoureux*³¹ (pp. 125-155), *Les Ondins*³² (pp. 157-316) et *L'Amant Salamandre*³³ (pp. 317-484).

Le Sylphe amoureux est d'un auteur inconnu, et nous n'avons trouvé aucune information sur sa réception en 1730, date de parution originale de l'œuvre, sinon qu'il a

²⁵ Autrement dit Pierre Marteau, éditeur hollandais ; *ibid.*, p. 118.

²⁶ FERGUSON Valérie, *op. cit.*, p. 40.

²⁷ *Le Comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes* [...], édition présentée et annotée par Didier Kahn, 2010, pp. 117. Kahn nous dit que la contrefaçon porte la mention « Sur la copie imprimée // à Paris, Chez Claude Barbin, [...] 1771 » (BnF, R. 32139 ; éd. Laufer, p. 56, n° 3).

²⁸ SEEBER Edward, « Sylphs and Other Elemental Beings in French Literature since *Le Comte de Gabalis* (1670) », dans *PMLA*, vol. 59, n° 1, Modern Language Association, Cambridge, Cambridge University Press, 1944, p. 72.

²⁹ « C'est alors que, de 1670 à 1672, le pouvoir royal multiplie les interventions directes : à Rouen, malgré la résistance du Parlement, à Pau, à Bordeaux, et ordonne finalement la suppression pure et simple de toutes les procédures en cours et jugements déjà rendus, ainsi que l'élargissement immédiat des prévenus et condamnés et la traduction en justice des "connasseurs de sorciers". Ces décisions, à peu près identiques dans les trois cas, sont assorties de l'annonce d'une prochaine déclaration royale qui fixera les procédures, la qualité des preuves et des témoins exigés en matière de sorcellerie ». Voir CAVEING Maurice, « La Fin des bûchers de sorcellerie : une révolution mentale », dans *Raison présente*, n° 10, 1969, p. 94.

³⁰ *Revue contemporaine*, t. 74, vol. 109, Paris, Bureau de la Revue contemporaine, 1870, p. 597.

³¹ Nommé ci-après « S.a. ».

³² Nommé ci-après « L.O. ».

³³ Nommé ci-après « A.S. ».

côtoyé sur le marché du livre, aux alentours de son année de parution, des ouvrages dont le sujet principal était le sylphe³⁴. Cette information sera plus tard abordée dans notre analyse.

L'auteur des *Ondins*, Marie-Anne Robert, née en 1705 sous le nom de de Roumier, et morte le 12 janvier 1771 à Paris, est une écrivaine féministe française. D'une famille liée à Fontenelle, elle avait reçu une bonne éducation. Ruinée par la banqueroute de Law en 1720, elle est contrainte de se retirer dans un couvent, avant d'épouser l'avocat Maître Robert, dont elle prendra le nom³⁵.

On la qualifie d'écrivaine féministe car ses œuvres remettent systématiquement en cause l'ordre social et la situation des femmes. *Les Ondins* et les *Voyages de Milord Céton* montrent que le pouvoir idéal est partagé à égalité entre le roi et la reine, tandis que ses autres romans réexaminent la situation des femmes, dans la tradition de Marie-Madeleine de La Fayette, Madeleine de Scudéry ou Françoise de Graffigny. L'autrice a également écrit sous le nom de plume de Madame de R. R., comme le mentionne la notice biographique de la BnF.

Nous n'avons aucune information concernant la réception du conte *Les Ondins*, mais nous savons qu'un volume in-12 comprenant deux tomes a été édité à Londres en 1768, et qu'il est disponible à Paris. Le nom de l'autrice y est mentionné sur la page de titre. Il est intéressant de constater que ce texte est le seul du recueil à avoir été écrit par une femme. Le traitement qui est accordé à cet ouvrage, tant dans le recueil que dans notre travail, le place en marge des autres.

Quant à *L'Amant Salamandre*, il a été publié anonymement, avant d'être attribué à Cointreau, comme l'éditeur du recueil le confirme dans son *Avertissement*. De ce Cointreau, nous ne connaissons rien, et nous n'avons de lui que cette seule œuvre laissée

³⁴ Michel Delon cite quelques auteurs dont les œuvres font mention des sylphes, ou les prennent comme personnages centraux. Ainsi, avec Montfaucon de Villars, Crébillon fils, Marmontel, on retrouve Nougarret, Sade et quelques autres poètes et auteurs de comédies comme Poullain de Saint-Foix, Mouhy, Dominique et Romagnesi, Fagan et Panard, etc. Voir DELON Michel, *Sylphes et Sylphides*, Paris, Les Éditions Desjonquères, 1999.

³⁵ GENIEYS Séverine, « Marie-Anne de Roumier Robert lectrice des romancières du dix-septième siècle », dans Isabelle BROUARD-ARENDS (éd.), *Lectrices d'Ancien Régime*, Presses universitaires de Rennes, 2003, pp. 341-349. URL : <https://books.openedition.org/pur/35554?lang=fr> ; VOISSET-VEYSSEYRE Cécile, *Des Amazones et des femmes*, Paris, L'Harmattan, 2010 ; HARTH Erica, *Cartesian Women: Versions and Subversions of Rational Discourse in the Old Regime*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.

à la postérité. Bien que nous n'ayons que très peu d'informations sur la réception de *L'Amant Salamandre*, nous savons qu'une seconde édition, intitulée *Tant pis pour lui, ou l'Amant Salamandre*, a été éditée en 1761³⁶.

II. LA COLLECTION DES « VOYAGES IMAGINAIRES, SONGES, VISIONS ET ROMANS CABALISTIQUES » DANS SON CONTEXTE CULTUREL ET COMMERCIAL

En 1788 paraît le tome 34 des *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*. Nous sommes alors à la fin du siècle des Lumières, à la veille de la Révolution de 1789, lorsque l'influence de la philosophie des Lumières, très présente dès les années 1750, est à son paroxysme. Depuis le début du siècle des Lumières, l'Europe – et dans une mesure plus centrale pour notre propos, la France – s'attache à systématiser la rationalisation des connaissances, dans tous les domaines³⁷, afin de sortir les esprits de l'obscurantisme. Mais le triomphe du rationalisme au XVIII^e siècle n'a pas signifié la fin des pouvoirs de l'imagination, en témoigne la collection dans laquelle est paru le volume que nous étudions.

Pour comprendre l'intérêt de notre volume, et ce qui rend intéressante son étude, il faut se pencher sur la démarche à la base de la collection dans laquelle il s'inscrit. C'est une démarche tout à la fois commerciale et culturelle qu'il faut mettre en contexte, d'autant que de nombreux changements s'opèrent dans l'activité de lecture.

³⁶ Nous retrouvons cette édition dans deux ouvrages : *Bibliographie des ouvrages relatifs à l'amour, aux femmes, au mariage contenant les titres détaillés de ces ouvrages, les noms des auteurs, ... par M. le C. d'I., 2^{de} édition, Paris, Jules Gay, 1864*, p. 383 ; *L'Avantcoureur : feuille hebdomadaire*, n° 40, octobre 1760, p. 644.

³⁷ KANT Emmanuel, *Qu'est-ce que les Lumières* (1784), trad. J. Mondot, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

A. LE GOÛT DES COMPILATIONS

Une première tendance soutient le succès de l'entreprise : on ressent le besoin, en France et à travers toute l'Europe, de compiler, de conserver, de sauvegarder pour la postérité et pour les besoins pratiques du plus grand nombre, la somme des savoirs humains, quels que soient les domaines étudiés³⁸. On connaît bien ces entreprises incroyables qui ont vu le jour pour compiler des savoirs dans des dictionnaires et des encyclopédies, à l'instar du projet éditorial le plus fameux du siècle des Lumières, l'*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, dont la parution débutera en 1751 à l'instigation de Diderot et d'Alembert. Mais cette mouvance éditoriale et culturelle ne touchera pas que les savoirs scientifiques et techniques, elle « contaminera » aussi le domaine littéraire, qui s'organisera plus systématiquement en « collections » en relation avec des thématiques ou des genres particuliers, notamment pour le roman³⁹, avec des collections célèbres comme la *Bibliothèque universelle des romans* (1775-1789)⁴⁰.

B. LES ATTENTES DU LECTORAT

Depuis le tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, la lecture n'est plus une activité réservée à une élite : elle s'élargit, se démocratise au même rythme que l'éducation progresse, et touche désormais la bourgeoisie⁴¹ et les couches plus aisées de la population⁴². Le travail des éditeurs est donc impérativement soumis aux attentes d'un lectorat en constante évolution. Le goût des lecteurs de l'époque est très certainement à la base de cette opération éditoriale. D'ailleurs, pour Garnier, l'éditeur parisien à l'origine de cette collection, le risque financier est tel que, comme le précise Sarah Nègre, « l'entreprise n'a pas été réalisée pour l'amour de la littérature, elle répond d'abord à une demande et à un contexte culturel favorable qui ont été minutieusement étudiés par

³⁸ GOULEMOT Jean-Marie, *op. cit.*, p. 59 ; NÈGRE Sarah, *op. cit.*, p. 72.

³⁹ NÈGRE Sarah, *op. cit.*, p. 73.

⁴⁰ DELON Michel, MALANDAIN Pierre, *Littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1996, p. 360.

⁴¹ *Ibid.*, p. 290.

⁴² WITTMAN Reinhard, « Une révolution de la lecture à la fin du XVIII^e siècle ? », dans CAVALLO Gugliemo, CHARTIER Roger (éd.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 1997, pp. 331-364.

Garnier⁴³ ». Les attentes du public lisant de la fin des années 1780 favorisent l'émergence de cette collection, et sont de nature à assurer son succès commercial.

Pour cerner ces attentes, il faut pointer du doigt le type d'œuvres retenues par Garnier, et expliquer son choix en regard de la pratique de la lecture qui évolue, elle aussi, entre le XVII^e siècle et le XVIII^e siècle⁴⁴. Elle passe, du Classicisme aux Lumières, d'un rapport collectif au livre, dans les salons mondains notamment, à un rapport plus intime, individuel, sensible ou, comme l'appellent Goulemot et Masseau, « intimiste⁴⁵ ». Cette mutation – ou plutôt cette affirmation d'une pratique préexistante mais largement décriée et dénoncée par la critique⁴⁶ – connaît un essor progressif grâce aux Lumières, qui réhabilitent par la même occasion une composante intrinsèque de la lecture intimiste : l'imagination⁴⁷, longtemps vue comme un danger pour les bonnes mœurs, « vouée aux gémomies comme cause des plus graves erreurs dans lesquelles elle entraîne l'esprit⁴⁸ ».

On comprend mieux, dès lors, que le merveilleux soit très en vogue à l'époque des Lumières, ainsi que l'intérêt commercial à l'origine de la publication de cette collection par Garnier, et son supplément par Cuchet (ces deux hommes s'associeront⁴⁹, l'un comme éditeur, l'autre comme libraire à Paris). Il y a un véritable foisonnement d'œuvres en lien avec l'utopie, l'imaginaire, les contes qui avaient déjà connu deux précédentes vagues de popularité, au début du siècle avec *Les Mille et Une Nuits*⁵⁰, et au milieu du siècle avec le conte de *La Belle et la Bête*⁵¹. Tandis que la vogue pour le conte se tarit une nouvelle

⁴³ NÈGRE, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁴ GALLE Roland, « *La Nouvelle Héloïse* ou le commencement d'une lecture nouvelle », dans PICARD Michel (éd.), *La Lecture littéraire*, Paris, Éditions Clancier-Guénaud, 1987, pp. 216-228.

⁴⁵ GOULEMOT Jean-Marie, MASSEAU Didier, « Lettre au grand homme ou quand les lecteurs écrivent », dans BOSSIS Mireille (éd.), *La Lettre à la croisée de l'individuel et du social*, Paris, Éditions Kimé, 1994, p. 39.

⁴⁶ FOURNIER Michel, « La "révolution" de la lecture romanesque au XVIII^e siècle en France : institutionnalisation de la lecture et émergence d'une nouvelle sensibilité », dans *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, n°54-2, 2007, p. 59.

⁴⁷ GOULEMOT Jean-Marie, *La Littérature des Lumières*, Paris, Nathan, 2002, p. 24.

⁴⁸ RIOUX-BEAULNE Mitia, « Théorie de l'imagination en France à l'aube des Lumières : Malebranche et Fontenelle », dans *Revue de métaphysique et de morale*, n° 64, Paris, PUF, 2009, p. 489.

⁴⁹ En réalité, il y a un troisième homme, Pierre-Lucien Visse, qui travaille avec les deux premiers comme libraire à Paris jusqu'en 1792. Voir NÈGRE Sarah, *op. cit.*, p. 61 et MELLOT Jean-Dominique, QUEVAL Élisabeth, *Répertoire d'imprimeurs / libraires (vers 1500 – vers 1810)*, Paris, BNF, [1997] ; nouv. éd. rev. et augm., Antoine MONAQUE (collab.), 2004, p. 556, notice n° 5036.

⁵⁰ LE BRIS Michel (dir.) et GLOT Claudine (dir.), *Fées, elfes, dragons et autres créatures des royaumes de féerie : exposition présentée à l'abbaye de Daoulas du 7 décembre 2002 au 9 mars 2003*, Paris, Hoëbeke, novembre 2002, p. 51 ; voir aussi les volumes traduits par Antoine GALLAND, *Les Mille et Une nuits, contes arabes*, de 1704 à 1717, chez Pierre Husson, La Haye.

⁵¹ Œuvre écrite par Jeanne-Marie Leprince de Beaumont en 1756, dans son manuel d'éducation *Le*

fois, Garnier publie sa collection en 1787 et redynamise l'intérêt d'un public aisé, susceptible de s'intéresser à ses ouvrages, vendus par souscription, notamment auprès de Cuchet dès 1784⁵², pour un montant de 3 livres et 12 sols pour les 36 volumes⁵³. Ce mécanisme de commercialisation n'est pas du tout anodin pour notre étude, parce qu'il témoigne de plusieurs réalités. Pour une entreprise comme celle de la collection de Garnier, les acteurs se multiplient : imprimeurs, graveurs, dessinateurs, libraires, et tous les intermédiaires impliquent des dépenses financières qui pouvaient mettre en péril les affaires de son instigateur, et même des libraires qui s'étaient associés à lui. Il fallait donc s'assurer d'un public, mais surtout des bénéfices qui se dégageraient des ventes. Les souscriptions étaient alors une pratique importante, parce qu'elles constituaient un appel au financement des éditions luxueuses. La technique est apparue en Angleterre⁵⁴, et arrive en France au XVIII^e siècle⁵⁵. Pour la collection des *Voyages imaginaires* cependant, les choses se sont organisées un peu différemment : un deuxième appel à la souscription a été lancé en mars 1788⁵⁶, alors que déjà, une vingtaine de volumes avaient été édités⁵⁷, preuve que la collection était un succès commercial.

C. LES LEÇONS DU PARATEXTE

Gérard Genette, dans l'introduction de *Seuils*, a bien montré l'intérêt de se pencher sur le paratexte, qui est pour nous « ce par quoi un texte se fait livre, et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil*, ou [...] d'un "vestibule" qui offre à tout un chacun la

Magasin des enfants.

⁵² NÈGRE, *op. cit.*, p. 62.

⁵³ Il s'agissait donc indéniablement d'un public aisé, car cette somme, qui constituait une promesse d'achat autant qu'une promesse de vente, équivaudrait à notre époque à un peu plus d'une centaine d'euros. Les ouvrages étaient donc illustrés ou gravés, et étaient réservés à un public qui pouvait se permettre un tel luxe ; voir NÈGRE, p. 74.

⁵⁴ KIRSOP Wallace, « Les mécanismes éditoriaux », dans CHARTIER R., MARTIN H.-J. (dir.), *Histoire de l'édition française : le livre triomphant 1660-1830*, Paris, Fayard/Cercle de la Librairie, 1990, p. 31.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 32

⁵⁶ GARNIER Charles-Georges-Thomas, *Voyages imaginaires, romanesques, merveilleux, allégoriques, amusans, comiques et critiques ; suivis des Songes et visions et des Romans cabalistiques. Seconde souscription, en faveur des personnes qui n'ont pas eu connaissance du premier prospectus*, Paris, François-Louis Chardon, 1799, in-8.

⁵⁷ NÈGRE, *op. cit.*, p. 74.

possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin⁵⁸ ». C'est donc le lieu idéal pour l'éditeur qui met en place une stratégie d'accueil et de réception de l'œuvre par son lectorat. Il aide à la *bonne* compréhension des textes présentés, à une « lecture plus pertinente⁵⁹ », selon le point de vue que lui ou l'auteur adopte. Ainsi, les préfaces et autres interventions de l'éditeur, formant une partie du paratexte tel que l'a défini Genette, trouvent toute leur importance à la fin du XVIII^e siècle, car ce paratexte devient le lieu de légitimation par excellence des romans, par le recours à des *topos* littéraires⁶⁰.

Les Lumières ont constitué un mouvement de pensée actif dans plusieurs domaines (sciences, politique, religion, droit, morale, arts, littérature...) dont l'élément fondamental tient à l'usage de la raison⁶¹. Mais, parallèlement, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, l'imagination devient un sujet central et diversifié jusqu'à « constitu[er] un véritable nœud théorique où s'incarnent les tensions de la pensée moderne, résultats d'un amalgame de survivances du passé et d'efforts pour s'en défaire⁶² ». L'article « *Imagination* » de l'*Encyclopédie*, rédigé par Voltaire, met en évidence l'ambivalence de la notion : passive, elle est responsable du pire, puisqu'elle entraîne l'esprit dans l'erreur ; active, elle est féconde, que ce soit dans les sciences ou les arts, dont les belles-lettres⁶³.

Cette ambivalence se remarque dans le paratexte du tome 34 de la collection lancée par Garnier. *L'Avertissement de l'éditeur*⁶⁴ met en évidence les précautions prises pour éviter ce qui aurait pu gêner le succès du recueil, en l'occurrence d'encourager les méfaits de l'imagination. Garnier dit chercher à édifier son public, et sans nuire au respect des bonnes mœurs⁶⁵, à placer sa distraction au centre de ses préoccupations. C'est d'ailleurs,

⁵⁸ GENETTE Gérard, *op. cit.*, pp. 7-8.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁰ HERMAN Jan, KOZUL Miladen, KREMER Nathalie, « Crise et triomphe du roman au XVIII^e siècle : un bilan », dans STEWART P. (dir.), DELON M. (dir.), *Le Second Triomphe du roman du XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2009, p. 44.

⁶¹ JOLIBERT Bernard, « "L'esprit des Lumières". Raison universelle, progrès des savoirs et liberté de conscience. La pensée occidentale: réflexion historique et critique », dans *Ellipses*, 2012, pp. 1-11.

⁶² RIOUX-BEAULNE Mitia, « Théorie de l'imagination en France à l'aube des Lumières : Malebranche et Fontenelle », dans *Revue de métaphysique et de morale*, 2009/4 (n° 64), pp. 489-510.

⁶³ VOLTAIRE, « *Imagination, imaginer* », dans *Encyclopédie*, vol. VIII, 1765, pp. 560b-563a) : Voltaire reprend la distinction d'origine cartésienne entre imagination active et imagination passive. À ce sujet, voir RIOUX-BEAULNE Mitia, « Théorie de l'imagination en France à l'aube des Lumières : Malebranche et Fontenelle », *op. cit.*, pp. 493-496 surtout.

⁶⁴ GARNIER, *op. cit.*, pp. I-VIII.

⁶⁵ NÈGRE Sarah, *op. cit.*, p. 76.

selon Sarah Nègre, ce qu'il fera pour les trente-six volumes dont il est responsable⁶⁶. Constamment, afin d'éviter les ennuis avec la censure, ainsi que pour réaffirmer ce souci d'instruire et de divertir, Garnier met en évidence le but moral de son recueil⁶⁷ :

La meilleure manière de combattre les opinions singulières et les systèmes hardis des enthousiastes et des visionnaires, est d'employer contre eux le ridicule ; c'est, à ce qu'il nous semble, le moyen le plus sûr de les réfuter et d'arrêter les progrès qu'ils peuvent faire auprès des esprits crédules et de ceux qui deviennent facilement dupes de leur imagination⁶⁸.

D'entrée de jeu, Garnier donne le ton : les textes de ce volume emploient le ridicule à des fins éducatives, pour « combattre les opinions singulières » qui sont celles du cabaliste dans *Le Comte de Gabalis*. Pour que son ouvrage échappe à la censure et que la préface remplisse le rôle qu'elle est censée accomplir, Garnier est obligé de légitimer les textes qu'il a lui-même choisi pour son anthologie. Aussi, les mots qu'il emploie sont résolument tournés contre les enseignements cabalistiques du Comte : « Il est étonnant combien les absurdes rêveries de la cabale avaient de partisans zélés, lorsqu'il publia son livre : cet ingénieux badinage ruina le crédit des Cabalistes et dévoua leurs ridicules mystères au mépris public⁶⁹ ». Lorsqu'il dresse alors le résumé du premier texte, il poursuit sur le même ton : « [...] il lui débite d'un ton dogmatique et sentencieux de vraies extravagances⁷⁰ ». Nous rencontrons alors pour la première fois une référence à l'imagination, qui termine de rendre impuissante à croire toute la lecture du dialogue : « [...] la tête du cabaliste s'échauffe, de vives apostrophes [...] prouvent une imagination exaltée, et des lueurs de raison et de saine philosophie [...] prouvent que le visionnaire avait originairement un bon esprit, qui s'est laissé séduire et gâter par l'amour désordonné du merveilleux⁷¹ ».

Désormais, c'est dit, et tous les textes suivants, influencés par ce premier texte de Montfaucon et qui se rattacheront à la thématique cabalistique, ne pourront être qu'une

⁶⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁶⁸ GARNIER Charles-Georges-Thomas, *Voyages imaginaires, romanesques, merveilleux, allégoriques, amusans, comiques et critiques ; suivis des songes et visions, et des romans cabalistiques*, Amsterdam et Paris [Gaspard Joseph Cuchet], 1788, vol. 34, p. I (« Avertissement de l'éditeur »).

⁶⁹ *Ibid.*, p. I.

⁷⁰ *Ibid.*, p. II.

⁷¹ *Ibid.*

critique satirique de la cabale, ou des dangers que fait courir à ceux dont l'imagination s'échauffe, la croyance en ces êtres élémentaires dont nous parlerons plus tard dans ce travail.

Plus qu'une justification, cette préface nous donne aussi de précieuses informations sur les auteurs des textes présentés et éclaire, du moins pour *Le Comte de Gabalis*, la lecture de cette œuvre au regard de la biographie de son auteur, estimant que les ennuis qu'il eut à la suite de sa parution en 1670 étaient dus à une « extension forcée à ses intentions », ce qui « on ne sait trop pourquoi, fit interdire la chaire à l'abbé de Villars⁷² ».

Le Prospectus de la collection des *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques* promet, à côté de « l'instruction » et de « la critique jointe à la saine philosophie », le « plaisir » d'une plongée agréable dans l'imaginaire :

Enfin l'imagination [...] va maintenant nous ouvrir le monde des esprits, nous révéler les mystères de la Nature, nous enseigner l'Art des enchantements. Nous serons initiés à peu de frais dans la science des Adeptes anciens & modernes : avec une baguette magique, nous opérerons des prodiges & nous verrons sans frayeur Lutins, Farfadets & Revenans. Nous quitterons le commerce des Hommes pour celui du Peuple élémentaire : nous converserons avec les Sylphes, les Ondins, les Gnomes, les Salamandres, & dans cette nouvelle Société, nous trouverons toujours l'instruction à côté du plaisir, & la critique jointe à la saine philosophie⁷³.

L'instruction est peut-être aussi à trouver dans le surnaturel. La science des Lumières a découvert bien des « merveilles de la nature » et, dans cette dynamique de découvertes, il est possible de s'égarer. Quand rien n'est certain, tout devient possible...

L'amour du merveilleux séduit donc toujours ; parce que, sentant confusément combien nous ignorons les forces de la nature, tout ce qui nous conduit à quelques découvertes en ce genre est reçu avec transport. Un *peut-être* qui se passe en nous, nous fait espérer quelque chose de nouveau⁷⁴.

⁷² GARNIER, *op. cit.*, p. IV.

⁷³ *Voyages imaginaires, romanesques, merveilleux, allégoriques, amusans, comiques et critiques, Prospectus*, Paris, 1786, pp. 7-8.

⁷⁴ MERCIER Louis Sébastien, *Tableau de Paris*, Amsterdam, 1782-1788, t. II, p. 300, cité dans CASTONGUAY-BELANGER Joël, *Les Écarts de l'imagination. Pratiques et représentation de la science dans le roman au tournant des Lumières (1775-1810)*, thèse en co-tutelle, Université de Montréal, Université Paris IV-Sorbonne, 2007, p. 8.

III. LE GOÛT DE L'IMAGINATION

Dans son article « Qu'est-ce qu'un roman cabalistique ? », François Rosset propose une définition intéressante pour notre travail. Il mentionne une « coloration thématique » déterminant des caractéristiques, notamment au niveau de l'intrigue, « articulée autour de la question de l'apparition-dévoilement de phénomènes inexplicables ». Donc, un personnage a cru ou un autre a fait croire à l'existence de créatures surnaturelles. Qu'est-ce qui relève du réel ? Qu'est-ce qui ne serait que le produit de l'imagination ? Qu'est-ce qui ne serait que mise en scène ? C'est donc « la question des fondements de la vérité (la perception, le jugement, les croyances) » qui est posée, aux personnages ou au lecteur, question qui amène une terminologie littéraire en relation ici avec un cadre thématique particulier⁷⁵.

A. LE MERVEILLEUX ET LE SURNATUREL, L'IMAGINAIRE ET LE FANTASTIQUE

Comme le souligne Marianne Closson, il est utile de définir les termes que nous employons, qui d'ailleurs ne sont pas toujours ceux utilisés au XVIII^e siècle. Ainsi, le terme *fantastique*, qui nous vient du grec et qui désigne une « représentation imaginaire », a été adopté en latin puis attesté en français dès le XIV^e siècle. Sous l'influence du christianisme et de ses dogmes moraux, ce mot a pris une connotation diabolique⁷⁶ qui s'installera durablement dans les esprits. Désormais, toute manifestation surnaturelle⁷⁷ qui n'est pas de l'ordre du miracle, donc de Dieu, est de l'ordre du fantastique, et par conséquent l'apanage du Diable. De ce fait, on voit une sorte de glissement de la littérature anti-religieuse vers une littérature du fantastique démoniaque. C'est une façon de réaffirmer les préceptes du christianisme que de faire de ces manifestations étranges les illusions du Malin. C'est tout à la fois en nier la réalité et confirmer son existence, ainsi que celle du Diable. Cette confusion trouve, selon Closson, son aboutissement

⁷⁵ ROSSET François, *op. cit.*, p. 86.

⁷⁶ DUBOST Francis, *Aspects fantastiques de la littérature médiévale*, Paris, Champion, 1991, t. 1, pp. 19-45. Cité par CLOSSON, *op. cit.*, p. 62.

⁷⁷ Au sens de « qui est au-dessus des forces de la nature », voir l'article « Surnaturel », dans *Le Dictionnaire de l'Académie française*, 4^e éd., 1762, p. 784.

ultime dans la chasse aux sorcières, qui rendait la réalité indistincte du rêve, ou le vrai indissociable du faux⁷⁸. Cette notion du fantastique, apparue dès le Moyen Âge avec les sens d'étrangeté, d'illusion et de folie, se poursuit jusqu'en 1830 où, seulement, elle sera reconnue pour désigner un genre littéraire à part entière⁷⁹.

Le *merveilleux*, quant à lui, est intrinsèquement opposé au *fantastique*, dans le sens où jamais les théoriciens du fantastique n'ont prêté au diable des caractéristiques du merveilleux. Closson nous dit que « l'univers de la merveille, c'est celui où l'on admet l'existence du surnaturel, chrétien ou païen, et où règnent par convention les lois de la surnature⁸⁰ ». Le surnaturel est donc cette espèce de manifestation invisible, qui dépasse l'Homme et ses connaissances, et qui se place sur un plan supérieur à lui, un plan qu'il n'est pas en mesure d'expliquer par la raison ou par la science. Ce sont toutes les représentations que la nature n'explique pas. Dans tous nos textes, nous pouvons parler de surnaturel, à des degrés plus ou moins différents, dans la façon dont les récits ont été construits. Mais selon les œuvres, nous parlerons de fantastique ou de merveilleux. Closson poursuit son idée en précisant qu'« il ne s'agit pas de savoir si nous croyons à ce qui nous est raconté ou ce que nous lisons mais nous excluons la possibilité que le témoin, ou le personnage dont il est question, soit face à un surnaturel mensonger et illusoire⁸¹ ». Ainsi, le conte de fées est l'un des exemples typiques d'œuvres du merveilleux, parce qu'il place son lecteur dans un contexte où il n'a pas à se demander si ce qu'il lit est réel. Il n'est pas bercé d'illusions. Cette distinction trouvera écho dans la suite de ce travail sur la fonction critique, mais il nous semble important de l'expliquer dans notre introduction, pour que nous partions d'un même principe.

Si le fantastique et le merveilleux sont distingués par la présence de l'illusion chez l'un et son absence chez l'autre, c'est grâce au théoricien du fantastique Tzvetan Todorov qui, dans son *Introduction à la littérature fantastique*⁸² de 1970, a contribué à la définition du genre littéraire du fantastique. « Le fantastique repose en effet sur la notion d'hésitation » :

⁷⁸ CLOSSON, *op. cit.*, p. 62.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.

Celui qui perçoit l'événement (surnaturel) doit opter pour l'une des deux solutions possibles : soit il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants [...]. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès que l'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux⁸³.

Un autre élément qui a attiré notre attention chez Closson, et que nous pouvons aisément transposer pour notre propos, est la jonction qu'incarne le cabaliste, c'est-à-dire l'initié aux préceptes de la cabale de Gabalis, entre l'humain et le surnaturel, comme ce fut le cas pour les sorciers et sorcières au Moyen Âge, qui étaient considérés comme appartenant à la société des hommes et étant, en même temps, les suppôts du diable⁸⁴. Cette construction parallèle est, selon nous, ce qui a rendu possible le rattachement de l'univers cabalistique paracelsien à une doctrine anticléricale, permettant alors de faire le parallélisme entre les esprits élémentaires et les démons.

Les personnages, motifs et schémas narratifs que nous retrouvons dans les textes de notre recueil ne sont pas sans rappeler ceux qui, aux XVI^e et XVII^e siècles, constituaient la littérature fantastique démoniaque : les êtres élémentaires sont les figures démoniaques, les sorciers sont les cabalistes, et le lien qui les unit, appelé « pacte » dans la littérature fantastique démoniaque, est appelé « mariage » ou « union » dans nos textes. Notons que pour chaque union, une contrepartie est exigée et un bénéfice est acquis. La contrepartie est moins de l'ordre du spirituel que de la morale : pour prix de la fidélité réciproque, l'être humain reçoit la connaissance des choses secrètes du monde, et l'esprit élémentaire reçoit l'immortalité. Ce terreau fécond d'où proviennent ces motifs et schémas de narration, on le retrouve chez les auteurs d'imaginaire démoniaque de la Renaissance, mais aussi dans une littérature préfantastique⁸⁵. Les thèmes qu'on aborde d'une époque à une autre peuvent se déplacer d'un univers à un autre, et il n'a pas été surprenant de

⁸³ SADE, *Idée sur les romans suivi de l'auteur des crimes de l'amour à Villeterque*, Bordeaux, Éditions Ducros, 1970, p. 29.

⁸⁴ CLOSSON, *op. cit.*, p. 66.

⁸⁵ « Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation) », dans *La Littérature fantastique*, Colloque de Cerisy, Albin Michel, 1991, pp. 15-43. Voir aussi MOLINO J., « Le Fantastique entre l'oral et l'écrit », dans *Europe*, n° 611, Mars 1980, *Les Fantastiques*, pp. 32-42. Œuvres citées par M. Closson, *op. cit.*, p. 68.

constater que les motifs repris par R. Caillois dans son article « fantastique » de l'*Encyclopaedia Universalis*⁸⁶, avaient des similitudes particulières avec les motifs que nous retrouverons dans les textes de notre recueil.

Revenons sur ce dernier point, qu'il est important de souligner, et sur lequel nous reviendrons plus avant lorsque nous aborderons la fonction critique. Pour que le fantastique existe, il faut qu'il y ait un double postulat : « le surnaturel et le rationnel existent à la fois l'un et l'autre, et concurremment dans l'univers qu'il [l'auteur] met en scène⁸⁷ ». Or, cette rationalité ne peut s'observer qu'au regard des frontières mouvantes de l'époque que nous étudions⁸⁸. Les conditions historiques et « la figure d'un questionnement culturel⁸⁹ » déplacent ces frontières, et c'est pour cette raison qu'il n'est pas envisageable d'étudier un tel recueil sans se poser les questions du contexte dans lequel il a vu le jour :

Le récit fantastique utilise des cadres socio-culturels et des formes de l'entendement qui définissent les domaines du naturel et du surnaturel, du banal et de l'étrange, non pour conclure à quelque certitude métaphysique mais pour organiser la confrontation des éléments d'une civilisation relatifs aux phénomènes qui échappent à l'économie du réel et du surréel, dont la conception varie selon l'époque ; il correspond à la mise en forme esthétique des débats intellectuels d'un moment⁹⁰.

Le contexte éditorial du *Comte de Gabalis* a été favorable à l'œuvre, puisqu'à cette époque, la situation historique particulière a mené à la métamorphose du discours de la superstition en matière littéraire. Comme le dit Sermain, nous assistons à l'émergence d'un nouveau type de merveilleux :

Le merveilleux de Montfaucon de Villars marque une rupture à l'égard du merveilleux antique en ce qu'il se révèle à travers les acteurs ou les sujets qui y sont investis ou impliqués et qui sont encore familiers au lecteur. Son livre inaugure exactement le moment des lumières, celui où advient la clarté et où les ténèbres se dissipent. Moment qui n'est pas celui d'une découverte : que d'antécédents, depuis Lucien et Erasme, à sa conscience critique et même à son mode d'expression

⁸⁶ CAILLOIS R., « Fantastique », dans *Encyclopaedia Universalis* [En ligne].

⁸⁷ CLOSSON, *op. cit.*, p. 70.

⁸⁸ Voir la Préface de RONZEAUD P., *L'Irrationnel au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 25, Paris, Klincksieck, automne 1995, p. 25.

⁸⁹ RONZEAUD, *op. cit.*, p. 12.

⁹⁰ BESSIÈRE Irène, *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse Université, 1974, p. 11.

ironique ! Mais moment d'une publication qui est aussi célébration : celui où l'adieu à la superstition devient jeu poétique, s'intègre à la culture des lecteurs, et où peut s'effectuer l'appropriation de rationalités nouvelles. Le moment où le sujet historique s'appréhende en train de jouer cet adieu et cette appropriation⁹¹.

Ainsi, nous pouvons dire que Montfaucon tisse un nouveau merveilleux, au-delà des conflits entre le merveilleux antique (que Sermain rapproche de l'invraisemblance) et le merveilleux chrétien (qui soutient ou ridiculise la croyance religieuse), mais aussi au-delà de la foi. Il n'est pas contraire à la raison, il s'appuie dessus, il l'utilise pour se constituer, car les certitudes apportées par la raison permettent de refuser les manifestations surnaturelles ou les traces d'occultisme, contraires à la logique. Pour autant, ce merveilleux leur laisse une « signification virtuelle », propre à la subjectivité.

À côté des lois de la science qui, selon Addison, Montesquieu ou d'Alembert, peuvent aussi fasciner, et permettent d'imaginer des développements qui la dépassent elle-même, le second 17^e et le 18^e siècles renoncent à découvrir un autre merveilleux que celui de la psyché⁹².

B. PARACELSE ET LA CABALE DE GABALIS

[...] Tout naturellement, le secret qui a entouré et entoure encore les opérations occultes est un puissant stimulant pour la curiosité. De tout temps, à tous les niveaux, ce qui est secret exerce une véritable fascination sur l'esprit humain⁹³.

Montfaucon de Villars, avec *Le Comte de Gabalis*, renouvelle le merveilleux antique, souvent gréco-latin, en lui fournissant une autre matière, plus proche du lecteur, qui lui est davantage familière, même s'il n'est plus question d'y croire. Le renoncement à la superstition, comme nous le verrons au point suivant, devient un jeu poétique : les lecteurs l'intègrent à leur culture, et se permettent « l'appropriation de rationalités nouvelles⁹⁴ », subjectives et personnelles.

⁹¹ SERMAIN, *op. cit.*, p. 154.

⁹² *Ibid.*, p. 155.

⁹³ Voir l'Introduction de Jean-Louis Jacques dans TONDRIAUX Julien, *L'Occultisme, Panorama critique et historique, Dictionnaire des personnages, des mots-clés et des symboles*, Paris, Marabout Université, 1964, p. 5.

⁹⁴ SERMAIN, *op. cit.*, p. 154.

À côté d'un intérêt parfois échevelé pour les sciences en lien avec la mouvance encyclopédique tendant à la diffusion des savoirs, de nombreux cabinets font leur apparition au XVIII^e siècle, et des savants, ouverts à des pratiques peu orthodoxes, mènent leurs recherches nourries d'alchimie. Le goût pour l'imaginaire, que nous évoquions précédemment, a été très vivifié par les préoccupations du siècle de tout connaître. L'attrait pour l'occultisme, et a fortiori pour la Cabale, discipline qui se place, avec l'alchimie, sous le signe de la connaissance, participe de « cette ardente soif de connaître⁹⁵ ». C'est dans cette quête de la connaissance que s'affrontent la Réalité, la Croyance et la Fiction, concepts qui nous semblent au cœur de notre corpus, en regard de l'imaginaire occulte des XVII^e et XVIII^e siècles⁹⁶.

Les concepts avancés par Montfaucon de Villars dans *Le Comte de Gabalis* ont été largement empruntés à un auteur allemand du XVI^e siècle, Theophrast Bombast von Hohenheim, dit Paracelse. Ce médecin réputé, opposé à la médecine galénique, adepte d'alchimie, philosophe et théologien, avait minutieusement décrit les esprits élémentaires dans son œuvre *Liber de nymphis*, en 1536-1537⁹⁷, parlant de leur mortalité, puisqu'ils étaient dépourvus d'âme et que seul un mariage avec un humain pouvait leur faire acquérir l'immortalité, preuve de la toute-puissance de Dieu. Les théories dans *Le Comte de Gabalis* sont donc issues de l'œuvre de Paracelse, mais Montfaucon de Villars les amputera et les réorganisera pour établir une correspondance avec les quatre éléments, pour lesquels quatre sortes d'esprits élémentaires sont créés (à l'origine, Paracelse en reconnaissait davantage). Et bien que l'on parle d'oracles, d'ésotérisme ainsi que de mystères dans *Le Comte de Gabalis*, rien n'indique que ces théories cabalistiques aient une source dans la Torah ou le Nouveau Testament. En réalité, le livre n'a de cabalistique que le nom, puisque Paracelse lui-même ne mentionna jamais la cabale, ni n'en fit partie

⁹⁵ Voir l'Introduction de Jean-Louis Jacques dans TONDRIAUX Julien, *op. cit.*, p. 7.

⁹⁶ Cette réflexion peut être étendue à bien d'autres textes, fictionnels ou non, de ces deux siècles et des précédents, notamment : les récits de la chasse aux sorcières en France, ou les témoignages de membres éminents du clergé catholique qui relatent des possessions, des exorcismes, ou autres faits démoniaques ; ou encore les procès-verbaux et comptes-rendus des tribunaux pour les accusations de sorcellerie, qui débouchèrent sur des emprisonnements, le plus souvent des tortures, et des condamnations à mort. Voir LERICHE Pierre Ambroise, *Les Possessions en général et sur celle du Loudun en particulier*, Paris, Henri Plon, 1859 ; LECANU Auguste François, *Histoire de Satan, sa chute, son culte, ses manifestations, ses œuvres [...]*, Paris, Parent-Desbarres, 1861 ; RÉVILLE Albert, *Histoire du Diable, ses origines, sa grandeur et sa décadence*, Strasbourg, Treuttel et Wurtz, 1870 ; ROEHRIG Jacques, *Procès de sorcellerie aux XVI^e et XVII^e siècles dans les terres de l'est (Alsace, Franche-Comté, Lorraine)*, Escalquens, Éditions Trajectoire, 2016 ; et bien d'autres ouvrages encore.

⁹⁷ Voir l'édition critique de Kahn (2018), p. IX.

ou ne s'y intéressa⁹⁸.

En réalité, ce qui est entendu par la Cabale du comte de Gabalis ou par ce que l'ouvrage nomme aussi « sciences secrètes », ce sont toutes les disciplines qui s'en réclament : l'astrologie (l'horoscope du narrateur, au début du premier entretien, en est un exemple criant, *C.G.*, p. 5), la magie (le narrateur cite notamment le mot « Agla », nom destiné à conjurer les démons, ou encore le nom de « Jabamiah⁹⁹ »), l'alchimie (Paracelse était considéré comme le prince des alchimistes, aussi la critique parodique de son œuvre est-elle une attaque directe contre cette discipline ; on parle aussi dans le *Comte de Gabalis* de la pierre philosophale, pierre d'alchimie aux vertus magiques, sous le nom de « médecine catholique cabalistique » ou « médecine universelle »), la divination et les mystères que l'on rattache à la doctrine paracelsienne, dont sont issus les esprits élémentaires¹⁰⁰.

De plus, comme nous l'apprenons dans l'édition critique de Kahn, « au XVI^e et au XVII^e siècle, le mot ‘cabale’ se répandit avec un tel succès en dehors des communautés juives qu'il acquit des sens dérivés, parfois très éloignés de sa signification première. À l'époque de Montfaucon de Villars, les alchimistes utilisent ce mot assez couramment au simple sens de « sagesse initiatique¹⁰¹ ». Dans la quatrième édition de 1762 du *Dictionnaire de l'Académie Française*, on rencontre la définition suivante : « On appelle aussi *Cabale* la science prétendue, l'art chimérique de commerçer avec des Peuples élémentaires¹⁰² ». Cette définition se retrouve également dans le *Dictionnaire critique de la langue française* de Féraud¹⁰³.

Cette cabale dont il est question présente quatre peuples élémentaires bien définis, rattachés aux quatre éléments : le feu est l'attribut de la Salamandre¹⁰⁴, dont il sera

⁹⁸ *Ibid.*, p. XXI.

⁹⁹ « Mot puissant de la cabale élémentaire, lequel, prononcé par un sage cabaliste, restituait les membres tronqués » (voir définition dans PLANCY, *op. cit.*, p. 368).

¹⁰⁰ Voir l'édition critique de Kahn (2018), p. XIX.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. XX-XXI.

¹⁰² Article « Cabale », dans *Dictionnaire de l'Académie Française*, 4^e édition, 1762, p. 228.

¹⁰³ FÉRAUD Jean-François, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Mossy, 1787-1788, p. A332a.

¹⁰⁴ L'article « Salamandre », dans l'*Encyclopédie*, fait mention des croyances qui liaient la salamandre (l'animal) au feu, ainsi que des expériences scientifiques qu'elles ont suscitées. Voir *Encyclopédie*, t. 14 (1765), pp. 534-535, en ligne sur ENCCRE : <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v14-1870-0/>

question dans *L'Amant Salamandre*, l'air est attribué au Sylphe, que nous verrons dans *Le Sylphe Amoureux*, l'eau est rattachée à l'Ondin, dont nous parlerons finalement puisqu'il apparaît dans *Les Ondins, conte moral*. Le quatrième élément, la terre, est celui du Gnome. S'il était annoncé dans le *Prospectus* de la collection qu'un texte était initialement prévu pour parler de ce peuple¹⁰⁵, il ne figure finalement pas dans la version imprimée du recueil, et l'éditeur n'en fait aucune mention dans son Avertissement, en début d'ouvrage.

Bien qu'il soit déjà question de tels êtres avant que Montfaucon de Villars ne publie son ouvrage, on lui reconnaît cependant le mérite de les avoir dotés de compagnes. Du moins est-ce vrai pour la Sylphide, dont la création est attribuée à Montfaucon par Jean-Marie Roulin¹⁰⁶. Pour les Ondins, c'est la tendance inverse que l'on peut observer dans l'œuvre de Madame Robert : le personnage masculin de l'Ondin est bien moins représenté que ne l'est son pendant féminin, aussi appelé *Nymphé*.

L'air est plein d'une innombrable multitude de peuples [les Sylphes] de figure humaine, un peu fiers en apparence, mais dociles en effet : grands amateurs des sciences, subtils, officieux aux sages, et ennemis des sots et des ignorants. Leurs femmes et leurs filles sont des beautés mâles, telles qu'on dépeint les Amazones [...]

[...] Sachez que les mers et les fleuves sont habités de même que l'air ; les anciens Sages ont nommé Ondins ou Nymphes cette espèce de peuple. Ils sont peu mâles, et les femmes y sont en grand nombre ; leur beauté est extrême, et les filles des hommes n'ont rien de comparable.

La terre est remplie presque jusqu'au centre de Gnomes, gens de petite stature, gardiens des trésors, des minières et des piergeries : ceux-ci sont ingénieurs, amis de l'homme, et faciles à commander. Ils fournissent aux enfants des sages tout l'argent qui leur est nécessaire, et ne demandent guère, pour prix de leur service, que la gloire d'être commandés. Les Gnomides, leurs femmes, sont petites, mais fort agréables, et leur habit est fort curieux.

Quant aux Salamandres, habitants enflammés de la région du feu, ils servent aux

¹⁰⁵ *Voyages imaginaires, romanesques, merveilleux, allégoriques, amusans, comiques et critiques, Prospectus*, Paris, 1786, p. 16 : l'éditeur cite le titre *Le Gnome irréconciliable, suite du Comte de Gabalis* comme faisant partie du recueil et de la collection, mais il s'avère qu'il aura été retiré avant impression, pour des raisons inconnues.

Voir : <https://ia800806.us.archive.org/17/items/voyagesimagina00cugh/voyagesimagina00cugh.pdf>

¹⁰⁶ ROULIN Jean-Marie, « La Sylphide, rêve romantique », dans *Romantisme*, n° 58, 1987, p. 23.

philosophes ; mais ils ne recherchent pas avec empressement leur compagnie ; et leurs filles et leurs femmes se font voir rarement [...] Les femmes des Salamandres sont belles, et plus belles même que toutes les autres, puisqu'elles sont d'un élément plus pur¹⁰⁷.

Si les peuples élémentaires sont surtout décrits pour leurs caractéristiques et atours remarquables, on les présente pourtant comme de véritables personnes : ils sont organisés en communautés, ont des mœurs particulières, des lois admirables, ils ont des habits, des vivres qui leur sont propres, et mieux encore, de l'esprit. Tous les textes ne s'accordent pas pour leur prêter les mêmes pouvoirs, mais tous ont la même fonction : la séduction, par le corps et par l'esprit.

IV. LA MÉTAFICTION – UNE MÉTHODOLOGIE

Selon François Rosset, on l'a dit, le roman cabalistique pose « la question des fondements de la vérité », question qui finit par concerter le texte lui-même : le lecteur, en effet, en vient à s'interroger sur la relation qu'il propose entre « expérience du réel » et « produits de l'imagination¹⁰⁸ ». C'est ainsi que se pose la question de son caractère métafictionnel. Mais qu'est-ce que la métafiction ?

Nous nous sommes appuyé, pour ce travail, sur l'ouvrage de Jean-Paul Sermain, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*¹⁰⁹. Nous y avons trouvé quelques ressources méthodologiques.

A. UNE DÉFINITION

Bien que le terme *métafiction* soit appliqué essentiellement à la littérature romanesque contemporaine, il revêt des acceptations différentes selon les auteurs et théoriciens de la littérature qui l'emploient. De ce fait, le terme *métafiction* suscite bien des débats¹¹⁰. Jean-

¹⁰⁷ C.G., pp. 19-20.

¹⁰⁸ ROSET François, *op. cit.*, p. 86.

¹⁰⁹ SERMAIN Jean-Paul, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Honoré Champion, 2002.

¹¹⁰ Il serait peu utile de les résumer dans ce travail. Voir « Introduction », dans *Métatextualité et métafiction. Théories et analyses. Textes réunis par Laurent Lepaludier*, Centre de Recherches Inter-

Paul Sermain, à l'instar de quelques autres, l'a appliqué à la production des XVII^e et XVIII^e siècles, estimant que « l'autoréflexivité textuelle existait depuis bien longtemps dans notre histoire littéraire¹¹¹ ».

Si nous nous arrêtons sur le Prière d'insérer de l'ouvrage de Sermain, paru dans *Fabula*, nous y trouvons une définition claire de la *métafiction* :

Le terme de métafiction isole un trait du roman, sa nature de fiction, et renvoie en même temps à une expérience anthropologique et sociale, quelque chose dans le monde qui peut être la matière du récit. Le mot fiction peut désigner à la fois un contenu et le discours qui le produit, le rapporte, le montre. Surtout, il permet de voir et de transformer en problème le lien entre une représentation de l'univers et des modalités discursives qui le prennent en charge pour devenir objet de réflexion¹¹².

Cette définition semble encore relativement nébuleuse, et pour cause, il n'est pas aisés de synthétiser le processus de métafiction en une seule phrase, sans perdre en substance et sans déforcer notre recherche. Ainsi, pour approfondir le sujet, déplions les propos de Sermain en une méthodologie que nous pouvons apprivoiser :

[...] la métafiction [doit] être entendue comme une structure du roman qui organise la matière romanesque, son contenu, son discours explicite et l'apprehension par le lecteur de ce qui transforme cette matière en roman, du traitement qu'en fait le romancier¹¹³.

Ainsi, lorsque le lecteur a discerné tous les enjeux spécifiques que la fiction recèle, il lui incombe de comprendre ce qu'en retient le roman et quels sont les effets poétiques qu'il en dégage. L'intérêt n'est pas de regarder comment le roman étale sa fiction, comment il la montre et la met en scène, mais plutôt de voir comment il implique le lecteur, comment il attire son regard et son attention, de quelle façon il le pousse à examiner ce qu'il lit afin de « l'engager dans un programme interprétatif¹¹⁴ ».

La recherche sur la métafiction repose [...], en dernier lieu, sur un choix de lecture

Langues d'Angers, PU de Rennes, 2002. URL : <https://books.openedition.org/pur/29653>.

¹¹¹ BISENIUS-PENIN Carole, « Métafiction, Contours conceptuels », sur *Socius : ressources sur le littéraire et le social*, <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/158-metafiction>.

¹¹² Prière d'insérer, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Honoré Champion, paru dans *Acta Fabula*. URL : https://www.fabula.org/actualites/j-p-sermain-metafictions-1670-1730-la-reflexivite-dans-la-litterature-d-imagination_3487.php.

¹¹³ SERMAIN, *op. cit.*, p. 305.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 435.

spécifique qui s'apparenterait à [...] une pragmatique historique. Elle entend considérer dans les textes ce qu'ils attendent du lecteur, convoquant sa mémoire, l'amenant à reconnaître et à transformer le contexte, à adopter à l'égard de l'énoncé diverses attitudes, à reconstruire un récit à partir des éléments offerts. Ce n'est pas seulement ce que le roman donne à interpréter qui est en jeu dans cette méthode, c'est la manière dont il formule et nourrit ces instructions, le type d'herméneutique qu'il sollicite¹¹⁵.

B. LA FONCTION CRITIQUE DE LA MÉTAFICTION

Pour notre recherche, il est important de dégager la fonction critique au sein de la métafiction car elle participe de la critique de la fable, qui permet de répondre à nos questions.

« Le paradigme de métafiction donne pour principe au roman une stratégie herméneutique – commander les modes et les fins d'une activité interprétative du lecteur¹¹⁶ ». Au moyen de ce que Sermain appelle « le dispositif de la fable », le lecteur est mis « dans une position analogue à celle du critique », il va « le faire passer par les démarches qui traquent la fiction » et « pour cela lui offrir une matière romanesque qui se prête aux reconstructions de la critique¹¹⁷ ». Ainsi, le lecteur est poussé à aiguiser sa culture du soupçon au moyen de la lecture et de la traque de ses multiples effets.

Ce que Sermain entend sous le terme de *fable*, c'est « l'entreprise critique qui, autour des années 1680, construit un modèle unifié de reconnaissance et de dénonciation des erreurs ou des illusions humaines et qui découvre dans la conscience l'emprise d'une menaçante fiction¹¹⁸ ». En d'autres termes, au sortir du XVII^e siècle, sont dénoncées les erreurs ou les illusions transmises par les discours, au moyen d'un phénomène critique qui concerne la fable. Bayle et Fontenelle, précurseurs des Lumières, ont joué un grand rôle dans cette entreprise critique, qui se poursuivra pendant tout le XVIII^e siècle¹¹⁹.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 437.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 73.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 73.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 27-29.

Le roman¹²⁰ participe donc de la fable parce que, comme d'autres discours, il a « ses effets de croyance et de fiction, d'erreurs et d'illusions¹²¹ ». Il va ainsi participer à la critique de la fable et va servir à en déjouer le pouvoir trompeur. Dès lors, par divers procédés, le lecteur du roman va être amené à réfléchir à son rapport à la fiction, à l'envisager de manière critique, sans pour cela perdre le plaisir qu'il prend à lire ces œuvres.

C. LES NIVEAUX DE FICTION

Les processus de la métafiction interviennent à plusieurs niveaux « articulés » de la fiction. Sermain en compte quatre. Ils permettent de déconstruire la fable et d'en chercher les effets. Les deux premiers niveaux sont « emboités », c'est-à-dire qu'ils fonctionnent l'un avec l'autre.

Le niveau 1 porte sur la fiction du monde¹²². Le processus de métafiction se situe au niveau du monde représenté. Dès la seconde moitié du XVII^e siècle, apparaît la volonté (en littérature, en philosophie et en histoire) de dénoncer la fable, de la chasser des représentations pour atteindre le réel. La fable, c'est ce qui égare la raison : c'est la fiction que l'on prend pour de la réalité. Partant de cela, la matière du roman est toujours suspecte. Le roman installe un leurre, mais la métafiction « place dans le roman une clef de lecture » qui fait que le lecteur le repère¹²³.

La fiction représentée [par le roman] est celle qui règne dans le monde, dans les domaines sociaux et politiques, dans les opinions religieuses, les conceptions de l'amour, la vision de l'histoire, et elle se développe dans des discours et des langages. Le roman révèle leur fonctionnement en les soumettant à diverses manipulations, il les intègre pour ébranler la confiance du lecteur dans son propre discours et dans le langage lui-même. Par là, l'histoire et les personnages perdent leur importance au profit d'une réflexion ou d'un jeu qui repose sur une perception de ces configurations discursives, de ces montages, et sur leur interprétation¹²⁴.

¹²⁰ Ce terme englobe ici tout aussi bien le conte que la nouvelle, le petit roman, le roman-mémoire, etc.

¹²¹ Pour le roman, voir SERMAIN, *op. cit.*, p. 23 ; pour la fable, voir SERMAIN, *op. cit.*, pp. 25-48.

¹²² *Ibid.*, p. 16.

¹²³ *Ibid.*, pp. 12-13.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 305.

Le niveau 2 a pour objet la fiction du discours du monde. Le processus de métafiction se trouve au niveau des modèles adoptés par le roman, ceux de l'histoire. Le roman adopte des « modes discursifs dont il offre une imitation, une copie¹²⁵ ». Ainsi, on peut mettre en doute la prétention du texte à la vraisemblance ou à la vérité¹²⁶.

Ce qui distingue globalement le roman depuis les années 1680 jusqu'à la fin du 18^e siècle est qu'il ne crée pas directement un univers fictionnel, mais imite les discours qui racontent le monde (pour employer une formule assez générale), et c'est ce dont procède la métafiction. [...] c'est une caractéristique évidente des romans mémoires (ou du pseudo-journal de voyages) et des romans par lettres. C'est également vrai de la nouvelle historique [...]¹²⁷.

Le roman prend donc pour matériau toutes les manières de dire le réel, ou plutôt de l'écrire, « que [ces manières] soient avérées ou simplement virtuelles¹²⁸ ». Nous renconterons lors de notre analyse ces différents moyens pour créer des effets de vraisemblance, d'authenticité.

Vient ensuite le niveau 3 et sa fiction du discours du conte, où le processus de métafiction est situé au niveau du récit (ou énoncé romanesque). C'est l'univers construit, autrement appelé diégèse, et les discours du narrateur qui sont ciblés à ce niveau. La métafiction invite à prendre le discours de la fiction pour objet de réflexion¹²⁹.

L'énoncé romanesque peut être considéré comme créateur d'un univers fictionnel et il se présente alors sous la forme d'une narration ou d'un simulacre de discours (lettres, mémoires, contes, histoires, entretiens, recueils)¹³⁰.

Enfin, le niveau 4, c'est la fiction du conte. Le processus de métafiction est situé au niveau du poétique : le lecteur est attentif aux procédés textuels et stylistiques mis en place¹³¹.

L'énoncé romanesque peut être considéré comme une création mettant en œuvre les choix littéraires et traduisant l'intention ou la vision du monde de l'écrivain¹³².

¹²⁵ *Ibid.*, p. 87.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 124.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 124.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 191.

¹³¹ *Ibid.*, p. 14.

¹³² *Ibid.*, p. 191.

Pour résumer, Sermain postule que « la fable et le leurre sont d'abord présents à l'intérieur du roman, font partie de l'univers représenté, et qu'ils constituent comme une radiographie critique ou grotesque des illusions sociales. [...] Nous avons vu que la fonction première du dispositif de la fable est de placer dans le roman une clef de lecture [...] instaurant le soupçon à l'égard des discours et des représentations. Nous avons franchi une seconde étape en dégageant le mode d'expression et de dénonciation du leurre : le simulacre est à la fois ce qui menace l'intégrité du réel et des identités, des mots et des sujets, et ce qui peut être reproduit par artifice. Par-là, l'objet de la dénonciation est relié à une forme d'expression qui peut être celle des personnages, mais aussi, ce qui offre plus d'intérêt, celle-là même du roman. C'est dans la correspondance du contenu et du discours romanesque que s'engage un processus métafictionnel : il relie ce que nous montre l'univers de la fiction avec le discours qui le constitue¹³³ ». François Rosset surenchérit :

Le roman ne se donne pas seulement pour vocation, comme a pu l'interpréter Garnier, de dénoncer par la raillerie les superstitions et la crédulité des « esprits faux » ; il s'inscrit dans la prestigieuse lignée des « anti-romans » où sont dévoilés les artifices de l'écriture romanesque, autant que les travers des lecteurs naïfs. Ce qui est en cause, ce n'est donc pas tant l'alchimie, la cabale, la magie et tous les sortilèges, mais les romans qui s'en nourrissent¹³⁴.

¹³³ *Ibid.*, pp. 133-134.

¹³⁴ ROSSET, *op. cit.*, p. 87.

ANALYSE

LA FONCTION CRITIQUE, CROIRE OU NE PAS CROIRE

L'un des aspects interpellant du recueil étudié est sa matière cabalistique, qui induit dès le premier texte, celui de Montfaucon de Villars, la question de la croyance. Découle de cette question la fonction critique du texte, qui impose de discerner, par tous les moyens mis en œuvre dans et par le texte, mais aussi par les connaissances culturelles et historiques que nous détenons de cette époque, ce qui est vraisemblable, croyable, de ce qui ne l'est pas, et distinguer ce qui est vrai de ce qui est faux. C'est d'autant plus préoccupant lorsque le genre du texte ne paraît pas être de la fiction, ou donne à penser qu'il n'en est pas une. Vraisemblance et fantaisie se mélangent alors, forment un discours qui, surtout lorsqu'on parle de théologie, prend une place importante dans les esprits, dans les mœurs, devient croyances et superstitions. Il est donc important que l'esprit critique puisse s'exercer et expliciter ce qu'il faut croire et ne pas croire, ce qui est vrai de ce qui ne l'est pas, surtout à l'époque des Lumières où l'obscurantisme disparaît au profit des sciences, expliquées et vulgarisées pour le plus grand nombre.

Cette question de la croyance est évidemment majeure dans chacune des histoires de ce recueil. Pour comprendre ce qu'il en est, il faut savoir ce que l'on entend par « croyance ». L'*Encyclopédie* nous dit que « ce terme [...] veut dire une persuasion ou le consentement absolu que l'esprit donne à une proposition quelconque¹³⁵ ». Or dans le recueil qui nous intéresse, la fonction critique ne s'exerce pas seulement sur la croyance théologique, mais aussi sur ce qui est présenté, peut-être trompeusement, comme croyable.

¹³⁵ Article « Croyance », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. IV, 1754, p. 516b.

I. LA CROYANCE THÉOLOGIQUE ET LE SCEPTICISME RELIGIEUX¹³⁶ - UNE ANALYSE MÉTAFICTIONNELLE DU *COMTE DE GABALIS*

Si on constate un lien étroit entre la religion catholique et les théories de la Cabale dans le *Comte de Gabalis*, *L'Amant Salamandre* et *Le Sylphe amoureux*, c'est surtout dans la première œuvre qu'on y trouve un intérêt tout particulier pour le point de vue théologique, puisque le texte remet continuellement en doute les dogmes et préceptes religieux protégés et véhiculés par l'Église, ce qui créera d'ailleurs l'engouement autour de cette œuvre à sa réception et d'autant plus lorsque les événements dans la vie de son auteur précipiteront sa mort et signeront le déclin de l'intérêt du public¹³⁷.

Les textes qui s'inspirent du *Comte de Gabalis*, et qui composent la suite de notre recueil, ne s'attaquent pas aussi frontalement, sinon pas du tout, aux principes de la foi catholique ; en témoigne la morale qui chapeaute chacun des récits. Il s'agit davantage d'une critique des mœurs que d'une remise en question perpétuelle et intellectuelle des croyances religieuses. D'ailleurs, nous le verrons lors de notre analyse, ce sont bien ces dernières qui prévalent sur tout le reste. Seul le conte moral *Les Ondins* mentionne – mais deux fois sur 161 pages – un Dieu créateur « Tout Puissant » (*L.O.*, pp. 222-223, 239), que nous avons considéré être celui de la religion chrétienne, sans pour autant que d'autres indices nous en révèlent davantage à ce sujet. C'est un texte très singulier, et il serait fautif, à notre sens, de l'analyser de la même manière que les trois autres récits du recueil, puisqu'il n'a ni la vocation, ni la vraisemblance qu'on peut prêter à ces textes-là.

Les XVII^e et XVIII^e siècles voient la notion de *fiction* revêtir des valeurs et des positions sensiblement différentes au fil du temps, notamment dans l'écriture romanesque¹³⁸. Jean-Paul Sermain nous dit que pour comprendre un roman et sa portée métafictionnelle, il faut s'attarder sur le monde représenté dans l'œuvre, sur le discours de ce monde, sur le discours du roman et sur ses procédés textuels, car le roman fusionne une certaine représentation du monde et les modalités discursives qui le forment, rendant

¹³⁶ CLOSSON, *op. cit.*, p. 50.

¹³⁷ Voir la partie « *Le Comte de Gabalis* de Henri de Montfaucon de Villars », p. 9 de ce travail.

¹³⁸ SERMAIN, *op. cit.*, p. 12.

finalement le réel confus. Il ne s'appréhende alors qu'en interrogeant les cadres de la perception qu'ont les lecteurs vis-à-vis de l'œuvre qu'ils lisent, et qu'ils analysent d'un point de vue critique¹³⁹. Pour bien appréhender la fiction, Sermain propose de la décomposer en plusieurs niveaux.

Dans un premier temps, nous avons le discours sur le monde qui se constitue en fiction. En quoi est-ce important de le signaler et de pouvoir établir une frontière claire entre d'un côté le réel, le vrai, et de l'autre ce qui ne l'est pas ? Sermain signale que durant ces deux siècles, « les écrivains, les moralistes, les philosophes, les historiens, les romanciers, les religieux voient la réalité, la conscience, les idées, les représentations, entièrement infiltrées par la fiction, et qu'ils se donnent pour tâche de les traquer, de les révéler, de les mettre à l'écart [...]»¹⁴⁰. Nous sommes bien à l'aube du siècle des Lumières et de la Raison : aussi, cette volonté de rechercher le vrai ne nous paraît pas étrange compte tenu de la mouvance intellectuelle qui s'initiait alors.

Il nous incombe ainsi d'envisager toutes les facettes de la fonction critique des écrits qui font l'objet de notre travail. Il y a à l'œuvre, dans *Le Comte de Gébalis* d'abord, mais indéniablement dans les trois autres textes du recueil ensuite, un processus d'écriture autoréférentielle important. Nous entendons par là que les textes parlent d'eux-mêmes en leur sein, s'édifient eux-mêmes grâce aux différents discours qui les composent. Toute la construction métafictionnelle répond de ce principe-là. Dans *Le Comte de Gébalis*, ce processus de métafiction est très marqué. Nous nous concentrerons sur quelques aspects bien choisis pour étayer notre propos, mais l'ensemble de l'œuvre dépend de cette mécanique métafictionnelle qui s'imbrique savamment pour former finalement une œuvre à la fois ironique et libertine.

Le discours dans l'œuvre de Montfaucon est celui qui oppose deux croyances : d'une part celle qui domine, celle de l'Église catholique tenue par le disciple, et d'autre part celle défendue par le comte, celle des cabalistes. Comme Sermain le mentionne, l'ensemble du discours est savamment orchestré autour d'une stratégie herméneutique visant à faire soupçonner, à conduire l'interprétation du lecteur, sans qu'il n'y paraisse, vers les conclusions que partage l'auteur.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 12.

A. LE PREMIER NIVEAU DE LA FICTION - LE MONDE REPRÉSENTÉ

L'histoire du *Comte de Gabalis* s'ancre dans un contexte qui n'est pas étranger pour le lecteur de l'époque. Tout d'abord, on comprend vite que l'histoire se déroule à Paris, comme le narrateur le mentionne rapidement dès le premier entretien. Les informations géographiques qu'il révèle aux lecteurs (« frontières de la Pologne », « Paris », « en passant par la France pour aller en Allemagne », C.G., pp. 8, 12) établissent des frontières connues et posent un cadre vraisemblable à toute l'histoire. Nous ne sommes pas dans un univers inventé de toutes pièces : les lecteurs ont des repères, ils sont confrontés à des éléments qu'ils connaissent et qui rendent plausible le reste de l'histoire. Le deuxième entretien se poursuit dans les jardins de Rueil¹⁴¹, où le comte de Gabalis et son nouveau disciple se rendent en carrosse. L'endroit est décrit par le narrateur comme « quelque lieu où nous soyons libres & où personne ne puisse interrompre notre entretien » (C.G., p. 14). Le troisième entretien se poursuit dans le labyrinthe, à côté du jardin de Rueil (C.G., pp. 37-38).

Le seul moment où l'histoire et le dialogue se rejoignent véritablement pour donner une information au lecteur, c'est lors du troisième entretien, lorsque le disciple interroge le comte sur l'endroit où on rend encore des oracles. Le cabaliste lui rétorque simplement qu'on en trouve à Paris (C.G., pp. 43-44). Les repères géographiques disparaissent ensuite dans les quatrième et cinquième entretiens, dont on dit qu'ils se déroulent chez le disciple, sans faire aucune autre mention ou référence.

Cependant, les repères géographiques ne sont pas les seuls facteurs de vraisemblance qui parsèment l'histoire. À plusieurs reprises, le narrateur cite des noms célèbres (« Pythagore », « St-Jean », C.G., p. 8 ; « Cardan », « Averroës », p. 11, « Le Cardinal¹⁴² », p. 40) pour donner non seulement des repères temporels, mais surtout pour enracer un discours dans des conceptions partagées par son lectorat. En évoquant des noms d'hommes connus de l'Histoire, des philosophes, des mathématiciens, des penseurs,

¹⁴¹ Autrement connus sous le nom des Jardins de la Malmaison, sur le territoire de Rueil, une commune rurale proche de Paris. Notons que la toponymie de la commune évolue : au XVII^e siècle, on retrouvait aussi bien Ruel que Rueil.

¹⁴² Kahn, dans son édition critique de 2018, nous signale qu'il s'agit bien de Richelieu. Cette information nous confirme bien qu'il s'agit du domaine de Malmaison, que Richelieu acheta en 1633 pour s'y installer.

des théologiens, des auteurs reconnus (« Tertullien », « martyr Justin », « Lactance », « Cyprien », « Clément d’Alexandrie », « Athenagore », *C.G.*, p. 22, « Origène et Macrobre », p. 23, « Platon, Pythagore, Celse, Plotin, Trismegiste, Nollius, Dornée, Fludd, [...] Philippe Aureolle, Théphraste Bombast, Paracelse de Honeinbem », p. 26, « Théophraste », p. 29, « prince de la Mirande », « Jeanne Verviller¹⁴³ », « Bodin », p. 36), il permet à son œuvre d’avoir une certaine reconnaissance, de trouver une légitimité par ces gages de véracité et de vraisemblance. Si ce que l’on sait, ce qui est connu publiquement d’une personnalité se retrouve écrit dans cette œuvre, alors le public est davantage enclin à prêter son attention et sa confiance dans ce texte. Comme le disait Sermain, la fiction « a un pouvoir d’égarement parce qu’elle se confond avec la réalité, passe à un certain moment pour elle, lui ressemble, et qu’elle n’est pas perçue comme [une fiction]¹⁴⁴ ».

B. LE DEUXIÈME NIVEAU DE LA FICTION – LE GENRE DU TEXTE

Cette œuvre n'est pas seulement au service de son contenu en ce qui concerne l'histoire, elle l'est aussi dans sa forme. Le genre du dialogue s'imposera au XVIII^e siècle, alors que « les écrivains cherchent à inventer des formes nouvelles pour mettre en scène la philosophie¹⁴⁵ ». En effet, les auteurs de cette époque seront confrontés aux problèmes liés à l'expression de leurs idées nouvelles, qui ne sont pas dicibles à travers les modèles littéraires établis. Comme auteur s'appropriant le dialogue, nous connaissons aujourd’hui

¹⁴³ Jeanne Harvilliers est connue comme étant une sorcière des environs de Compiègne. Elle vécut au cours du XVI^e siècle et fut l'objet d'un procès de sorcellerie. Elle fut condamnée au bûcher, tout comme sa mère, le dernier jour d'avril de l'année 1578 (voir GARINET Jules, *Histoire de la magie en France*, Paris, Foulon et Cie, 1818, p. 133 ; voir aussi PLANCY Jacques Albin Simon Collin de, *Dictionnaire Infernal, Répertoire Universel*, Paris, Henri Plon, 1863, p. 323 ; Jean Bodin, dans son traité *De la Démonomanie des sorciers* (1580-1587) et *La République* (1576), mentionne le nom de Jeanne Harvilliers (écrit « Hervillier ») ; voir l'édition critique de Kahn (2018), p. 33.

¹⁴⁴ SERMAIN, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁵ PLAISANT-SOLER Estelle, *Le Débat d'idées au XVIII^e siècle : le dialogue comme instrument de la critique philosophique*, Paris, Lettres | Académie de Versailles, 2006. URL : <https://lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article731>. Nous signalons que le genre du discours émerge au XVII^e siècle, mais il serait plus juste de dire qu'il réapparaît, puisque ce n'est pas ce siècle qui invente le dialogue d'idées, qui existe déjà avec Platon ou même Cicéron, durant l'Antiquité. Estelle Plaisant-Soler ne manque pas de signaler qu'il est également repris au cours des XV^e et XVII^e siècles, « sous la forme d'une juxtaposition de discours héritée de la pratique de la *disputatio* ». C'est le cas de notre *Comte de Gabalis*, paru au XVII^e siècle.

Diderot, qui propose une démarche de réflexion et un cheminement de pensée. La mise en scène du discours y est primordiale, tant dans sa progression, dans son évolution que dans la façon qu'ont les deux protagonistes de se répondre.

Ce n'est pas un hasard si Montfaucon de Villars a adopté le genre du dialogue, parce qu'il permet de rythmer le récit, tout en adoptant une distance très ironique, argumentative et joueuse. La principale source d'inspiration de l'auteur est sans nul doute Blaise Pascal, qui a établi en véritable modèle ses *Provinciales*. Kahn, dans son édition critique de 2010, nous dit que l'auteur s'est approprié la formule de Pascal en ce qui concerne le « choix du dialogue, [la] posture du naïf qui cherche à s'informer, [la] division de l'ouvrage en cinq brefs entretiens de dimension comparable à celles des *Petites lettres*, [les] traits stylistiques parfois repris à la lettre, tout particulièrement dans le difficile art du dialogue, où Villars hérite de la vivacité, de l'allégresse, du sens de la mise en scène de son illustre prédécesseur¹⁴⁶ ». L'inspiration pascalienne est l'un des piliers de l'écriture du *Comte de Gabalis*, et l'on comprend rapidement jusqu'où va la réappropriation intellectuelle lorsqu'on mesure toutes les similitudes entre les deux œuvres : le comte de Gabalis utilise un langage résolument théologique, même sacerdotal puisqu'il s'adresse au narrateur, son disciple, en l'appelant « mon fils », formule consacrée d'un prêtre s'adressant à ses fidèles, en face de qui il adopte une position de supériorité. Gabalis nourrit son discours de citations bibliques, et prend donc la place, comme le dit Kahn, d'un « directeur de conscience¹⁴⁷ ». L'éditeur critique relève aussi plusieurs palimpsestes pascaliens (*C.G.*, p. 35), et des thèmes communs aux *Pensées* de Pascal, tels que « la mesure du néant qui menace les esprits élémentaires, ou le ‘discours contre les athées et les libertins’¹⁴⁸ ».

Ce qui permet au genre du dialogue de connaître un essor à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle, ce sont les éléments nouveaux qui le composent : il y a une sorte d'idéal de conversation, nous dit Plaisant-Soler, une sorte d'équilibre entre le propos sérieux et l'enjouement propre au dialogue, sa liberté et son naturel. Nous pouvons rapidement comprendre que l'histoire passe au second plan dans le *Comte de Gabalis* : elle est

¹⁴⁶ Didier Kahn renvoie à plusieurs sources intéressantes concernant l'inspiration pascalienne dans l'œuvre de Montfaucon de Villars (voir l'édition critique de Kahn, 2010, p. 115).

¹⁴⁷ Voir édition critique de Kahn, 2010, p. 115.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 115. Voir aussi SELLIER Philippe, « Un Palimpseste pascalien : *Le Comte de Gabalis* (1670) » dans *Port-Royal et la littérature*, Paris, Champion, 1999, pp. 189-190.

fortement réduite par rapport au discours idéologique, auquel elle est subordonnée. Celui-ci recèle d'éléments intéressants, propre au genre du dialogue. En effet, il est impossible de faire une interprétation exclusive du genre du dialogue sans considérer ses relations étroites avec son contenu, ou inversement, et sans établir la tradition dans laquelle il s'inscrit¹⁴⁹.

Ce deuxième niveau de la fiction ouvre ainsi la porte au troisième, qui s'intéresse au discours du narrateur, et à ce que Gérard Genette appelle la diégèse, les deux étant liés et engageant des effets de vraisemblance, de croyance, mais aussi et surtout de scepticisme et d'ironie.

C. LE TROISIÈME NIVEAU DE LA FICTION – LE RÉCIT

C'est à ce niveau-ci du processus de métafiction que les choses deviennent plus complexes pour la compréhension du lecteur et l'exercice de sa critique.

Il convient, dans un premier temps, de donner quelques repères narratologiques : le narrateur extradiégétique et homodiégétique, que nous appellerons « narrateur-Disciple » pour les besoins de notre analyse¹⁵⁰ et pour davantage de clarté pour la suite de notre développement, évoque d'emblée de possibles narrataires (et donc des lecteurs), dans une sorte de discours dirigé, dans un premier temps, vers les détracteurs du comte de Gabalis. Le narrateur-Disciple mentionne les opposants du comte (« Messieurs les curieux ne manqueront pas de dire que ce genre de mort est ordinaire [...] », *C.G.*, p. 3 ; « Mais qu'ils ne condamnent pas si légèrement ce savant homme, sans être éclaircis de sa conduite », *C.G.*, p. 4). Le narrateur-Disciple témoigne de sa volonté de raconter sa rencontre avec le comte de Gabalis. Dans la mesure où ce narrateur-Disciple est mis en scène dans les six premières pages de l'œuvre, on peut même le qualifier de narrateur autodiégétique. Une césure se fait à partir de la fin de la sixième page, où le narrateur-

¹⁴⁹ PUJOL Stéphane, *Le dialogue d'idées au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2015, p. 3.

¹⁵⁰ Genette met un point d'honneur à faire la distinction entre auteur et narrateur, d'autant plus qu'il peut y avoir plusieurs narrateurs, et plusieurs niveaux narratifs. Aussi ne parlerons-nous pas de l'auteur à un autre niveau que le niveau extratextuel, que nous définirons plus loin dans ce travail. « Dans l'art du récit, le narrateur n'est jamais l'auteur [...] mais un rôle inventé et adopté par l'auteur » (KEYSER Wolfgang, « Qui raconte le roman ? », dans BARTHES Roland, KAYSER Wolfgang, BOOTH Wayne Clayson, HAMON Philippe, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, pp. 59-84. « Le narrateur est lui-même un rôle fictif » (GENETTE Gérard, *Figures III*, coll. « Poétique », 1972, p. 226).

Disciple confie s'être rapproché des cabalistes pour apprendre à les connaître, afin de ne pas les juger sans savoir.

Avec le premier dialogue, qui commence à la page 9 avec l'arrivée du comte de Gabalis, il y a un discours bien précis sur la croyance. Chacun des deux personnages a des croyances qui lui sont propres, qui les différencient l'un de l'autre, qui les opposent même, et ce sont elles qui sont mises en scène dans les cinq entretiens.

Il faut cependant noter que l'ordre chronologique du récit a été bouleversé. La rencontre du narrateur-Disciple et du comte de Gabalis précède dans l'histoire la mort du comte, évoquée à l'ouverture du récit, et le désir du disciple de s'instruire sur les sciences secrètes. Au début du récit, après la mort du comte, le narrateur-Disciple est bienveillant envers le comte de Gabalis, dont il vient d'apprendre la mort et dont il souhaite protéger la mémoire contre ses accusateurs. Il en vient à minimiser l'impact des révélations faites par son maître sur les moeurs et la foi catholique (« Quoi qu'il en soit, je ne puis croire que la manière dont il m'a confié ses trésors mérite châtiment », *C.G.*, p. 6) autant que cabalistique (« Il m'a tout découvert, il est vrai ; mais il ne l'a fait qu'avec toutes les circonspections cabalistiques. Il faut rendre ce témoignage à sa mémoire, qu'il était grand zélateur de la religion de ses pères les philosophes [...] », *C.G.*, p. 4).

Pourtant, les croyances du narrateur-Disciple et du personnage du Disciple dans le dialogue sont différentes. Certes, le Disciple est ouvert à la discussion, il souhaite apprendre les sciences secrètes « pour éviter d'être injuste », puisque « ne trouvant pas bien raisonnable de condamner sans savoir » (*C.G.*, p. 6). Le discours que formulera ce personnage sera opposé à celui du comte, et c'est bien là tout l'enjeu du dialogue entre les deux hommes. Tous deux camperont sur leurs positions, bien que le disciple feigne, comme il le signale d'emblée au début du Premier Entretien, de s'intéresser à ces mystères (« Je me suis avisé [...] de feindre d'être entêté de toutes ces sciences avec tous ceux que j'ai pu apprendre qui en sont touchés », *C.G.*, p. 6).

D. LE QUATRIÈME NIVEAU DE LA FICTION – LA POÉTIQUE DU TEXTE

Dans *Le Comte de Gabalis*, on peut voir partout une attaque à la religion catholique, dans le sens où elle remet, déjà dans le titre, les sciences secrètes sur le devant de la scène. Le premier entretien s'ouvre sur un titre qui plante le décor : on va parler des « Mystères de la Cabale ». C'est un sujet alors très en vogue à la fin du XVII^e siècle, et c'est d'autant plus intéressant pour le lecteur qu'il s'agit de mystères, de connaissances tenues secrètes. Pour autant, il est dangereux de déclarer son penchant anticlérical à cette époque, d'autant plus lorsque l'auteur se revendique abbé et candidat d'une chaire, qui lui sera plus tard refusée¹⁵¹.

Devant Dieu soit l'âme de monsieur le comte de Gabalis, que l'on vient de m'écrire qu'il est mort d'apoplexie. Messieurs les curieux ne manqueront pas de dire que ce genre de mort est ordinaire à ceux qui ménagent mal les secrets des sages, et que depuis que le bienheureux Raymont Lulle en a prononcé l'arrêt dans son testament, un ange exécuteur n'a jamais manqué de tordre promptement le cou à tous ceux qui ont indiscrètement révélé les mystères philosophiques (*C.G.*, pp. 3-4).

Le récit commence par une prière à Dieu pour la mort du comte de Gabalis, mais est directement contrebalancée par une fin de paragraphe qui rappelle, ou plutôt qui déclare pour la première fois – en omettant le titre de l'ouvrage et le titre du premier entretien, qui sont très explicites, puisqu'ils le mentionnent à deux reprises (« Sciences secrètes », « Il commence à développer à l'Auteur les Mystères de la Cabale », *C.G.*, p. 3) – qu'il s'agit d'un ouvrage qui traite des mystères philosophiques, autrement dit de la Cabale. Nous sommes donc dans une sorte d'ambivalence, un texte qui oscille entre le religieux et le cabalistique. Pourtant, le contraste n'est pas encore net, et on parle ici d'un « ange exécuteur » (*C.G.*, p. 4). Le ton est donné : dès les premières lignes, on mettra en balance les savoirs cabalistiques et les dogmes catholiques, les premiers justifiant les seconds, ou leur donnant une interprétation inédite, les réécrivant pour qu'ils puissent être compris différemment. C'est une véritable adaptation qui s'opère dans cette œuvre, partant d'un matériau connu¹⁵² de la société, puisqu'il est instruit depuis des siècles dans les églises.

¹⁵¹ Voir partie « Les leçons du paratexte », p. 16 de ce travail.

¹⁵² Nous entendons par « matériau connu » les récits des origines, les hagiographies, les épîtres, les

Le *Comte de Gabalis* relate l'histoire d'un homme qui feint de s'intéresser aux sciences secrètes et qui fait la rencontre d'un maître reconnu, le comte de Gabalis. Ce dernier lui rend visite en France et lui témoigne toute sa confiance au point de le prendre comme élève afin de lui apprendre les mystères de la Cabale. Le récit se découpe en cinq entretiens, qui abordent chacun un sujet bien précis : le premier raconte la rencontre avec le comte, qui se présente et commence doucement à lui expliquer ses secrets, sans toutefois le brusquer en rentrant dans les détails. Le comte exhorte son disciple à être digne de l'enseignement qu'il s'apprête à recevoir, et lui demande de prier¹⁵³, d'espérer et de ne pas parler. Le deuxième entretien dévoile l'existence des quatre peuples élémentaires que sont les Ondins, les Salamandres, les Sylphes et les Gnomes. Le comte explique à son élève d'où viennent ces esprits élémentaires et de quelle manière ils sont liés aux « sages », appellation que se sont donnée les cabalistes. En effet, l'alliance maritale formée entre un sage et un esprit élémentaire a pour objectif, selon le comte, d'accorder l'immortalité à l'esprit selon la volonté de Dieu, tout en offrant les connaissances des mystères, dont sont détenteurs lesdits esprits aux sages avec qui ils sont liés. Le comte affirme à son élève que ces esprits sont d'une dévotion sans faille, bien plus que ne le sont les Hommes. Cette réaffirmation a tout intérêt à paraître plusieurs fois – ce qui ne manquera pas – pour calmer l'esprit réfractaire du disciple qui se sent poussé vers le blasphème à chaque argument que lui donne le comte. Le troisième entretien a pour sujet les oracles, que l'Église dit être habités par les démons. Le comte explique que les oracles sont plutôt l'œuvre des Sylphes et autres êtres élémentaires et que les démons n'ont aucune sorte de pouvoir sur les Hommes ni sur la divination. Le quatrième entretien revient sur l'union entre un être élémentaire et un sage, et le comte cite plusieurs de ces mariages que l'Histoire a retenus, afin de convaincre son disciple du bien-fondé de ses paroles. C'est un déferlement de « preuves historiques » qu'apporte le comte au sujet de l'existence de ces peuples élémentaires. Le cinquième et dernier entretien est la suite du précédent, dans lequel le comte réaffirme la dévotion des esprits élémentaires, tout en montrant la supériorité des peuples élémentaires et la nécessité de les rendre immortels

textes prophétiques et tout ce qui permet le prêche, c'est-à-dire le discours religieux visant à l'édification et à l'instruction des fidèles.

¹⁵³ La phrase employée par le comte, « veillez et priez », est une recommandation que le Christ lui-même avait faite à ses disciples. Ainsi, on constate que le comte usurpe le Christ, ce qu'il fera d'ailleurs une seconde fois dans le second entretien. Voir l'édition critique de Kahn (2018), p. XXIX.

par une union.

Durant tout le récit s'opposeront les croyances du comte et du disciple, dans un dialogue de réinterprétation des textes et des mythes. Le scepticisme religieux qui entoure cette œuvre se retrouve principalement dans le discours de l'élève, fervent croyant, tandis que l'anticléricalisme est exclusivement retrouvé dans les paroles du comte, grand cabaliste éclairé sur les mystères des sciences secrètes. Il s'agit d'une conversation entre ces deux hommes, dont l'un remet en cause les enseignements de l'Église dont est bercé son élève, et l'autre écoute, sceptique, ce que lui enseigne son maître, tout en faisant des parallèles avec ce qu'il connaît des Saintes Écritures. Sermain le dit lui-même : « Le narrateur s'est le plus souvent contenté de le provoquer et de lui opposer un sourire sceptique¹⁵⁴ ». Le comte plante le décor parodique que Paracelse avait auparavant dessiné¹⁵⁵. Montfaucon est le premier à populariser les esprits élémentaires dans la littérature française, action qui mettra pourtant une trentaine d'années avant de véritablement prendre son envol dans la littérature.

Nous reviendrons sur le discours du comte dans la partie suivante, pour nous concentrer dans un premier temps sur celui du disciple. Bercé par la religion catholique, le personnage principal, le narrateur, fait pour la première fois mention de « démons » lorsqu'il explique qu'il n'a pas la grandeur d'âme pour les commander, de même qu'il n'en a pas assez pour devenir « le maître de la nature » ou de « renverser les éléments » (C.G., p. 5). Cette tension entre le bien et le mal, entre Dieu et le Diable, se cristallise avec cette première occurrence. Les propos du narrateur sont empreints de cette comparaison. C'est intéressant de se demander pourquoi, parce que ça induit un schéma de pensée qui diverge de celui que nous connaissons aujourd'hui. Le système de croyance au XVII^e siècle est différent du nôtre, et même si le clergé fait face à quelques oppositions, ou des mouvements sinon anti-religieux, au moins anticléricaux, il reste bien ancré dans les conceptions populaires. L'Église se charge « d'éduquer » les foules pour leur inculquer la croyance en le Diable et en l'Enfer. Le *Comte de Gabalis* se positionne résolument contre ce système de croyance et en établit un nouveau, qui ne nie pas complètement les apports des écrits saints, mais qui les réorganise, les recontextualise,

¹⁵⁴ SERMAIN, *op. cit.*, p. 145.

¹⁵⁵ Voir l'adaptation du *Liber de Nymphis* de Paracelse par Blaise de Vigenère (1583), dans l'édition critique de Kahn (2010). Voir la partie « Paracelse et la Cabale de Gabalis », p. 24 de ce travail.

les adapte. Ce faisant, l'auteur ne part pas de rien, il déconstruit un bagage religieux et culturel, suffisamment pour déranger le clergé et permettre une vision différente de la population lettrée.

Pourtant, lorsque Montfaucon de Villars écrit son œuvre, on ne lui prête pas clairement des intentions anti-religieuses. Il s'agit d'une satire sociale de son époque¹⁵⁶, en témoignent les thèmes libertins, la présence du rire et une sémantique appropriée. Pourtant, petit à petit, la réputation du livre deviendra anti-religieuse¹⁵⁷. L'opposition marquée au sein de l'œuvre remettra systématiquement en question, de manière humoristique, les méfaits et les interventions imputés initialement au Diable et à ses démons, aux êtres élémentaires qu'il introduit dans la culture française. De ce fait, il annihile toute la puissance des superstitions catholiques. Mais nous voyons, au fil du récit, que ces superstitions sont tenaces.

L'auteur, à travers la conversation entre les deux hommes que sont le comte et le narrateur, mettra en opposition constante un système connu, celui de l'Église, avec celui d'une cabale réorganisée¹⁵⁸ au goût de l'auteur. Aussi, tous les faits que le clergé imputait aux démons sont en réalité l'œuvre des sylphes, des salamandres, des gnomes ou des ondins (*C.G.*, p. 23).

Nous parlions précédemment des démons, mais lorsqu'on observe le texte, toute la sémantique de l'imaginaire démoniaque se retrouve présente dans l'ensemble de l'œuvre : « sorcier » (*C.G.*, pp. 13-14, 36-37, 81, 105-106), « païen » (*C.G.*, p. 35), « Sabbat » (*C.G.*, p. 102-104), « diable » (*C.G.*, pp. 7, 32-33, 36, 39-40, 45-46, 50-51, 59, 63-65, 76, 79-81, 84, 86, 90, 92, 96-97, 100, 103, 109), « incubes » (*C.G.*, pp. 7, 69, 76, 82), « enfers » (*C.G.*, pp. 25, 34, 90, 101), « pénitence » (*C.G.*, p. 25), « les arts illicites » (*C.G.*, pp. 31, 44, 47, 70), etc.

¹⁵⁶ GUTIERREZ-LAFFOND, *op. cit.*, pp. 29-31.

¹⁵⁷ FERGUSON, *op. cit.*, p. 33. Il est important de faire la distinction entre la réputation anticléricale et la réputation anti-religieuse qu'aura le livre. En effet, l'Église et le libertinage ne font pas bon ménage et le *Comte de Gabalis* est un ouvrage résolument libertin. Cependant, il ne rejette pas la religion en tant que culte organisé (ce qu'on appellerait anti-religionisme), mais bien l'institution en ce qu'elle maintient des dogmes et des superstitions dans l'esprit des croyants (ce qu'on appelle anticléricalisme).

¹⁵⁸ Nous nous permettons de parler de « cabale réorganisée » parce que la Cabale dont il est question dans le *Comte de Gabalis* ne suit pas exactement les principes de la kabbale juive ou de la kabbale chrétienne, autrement appelée kabbale (ou cabale) philosophique. Voir la partie « Paracelse et la Cabale de Gabalis », p. 24 de ce travail.

Ainsi, le disciple s'interroge sur le comte de Gabalis et se demande s'il ne serait pas un sorcier (*C.G.*, p. 13), hypothèse qu'il contrebalance presque aussitôt en lui reconnaissant un esprit dévot, ce qui a tendance à affaiblir la comparaison et, dès lors, le blasphème qui est celui du comte. Cette mécanique se retrouve à nouveau dans le paragraphe suivant, lorsque le narrateur parle d'un démon qui agiterait le comte, mais qui serait « grandement moral et prédicteur » (*C.G.*, p. 13). Lors du second entretien entre le comte et le narrateur, ce dernier précise dès les premières lignes que le cabaliste lui laisse toute la nuit « pour vaquer à la prière » (*C.G.*, p. 14). C'est important pour le narrateur de faire comprendre aux lecteurs que tout cabaliste qu'il soit, le comte n'en est pas moins un esprit croyant et dévoué à Dieu. S'il l'explique subtilement, les allusions ne cessent pourtant pas. Une nouvelle occurrence au terme « sorcier » apparaît plus loin dans le même paragraphe, avec à nouveau cette mécanique de contrebalance : « il avait l'esprit plus tranquille et plus libre qu'il ne semblait qu'un sorcier le pût avoir » (*C.G.*, p. 14). La réticence de l'élève est donc toujours de mise, et on la retrouvera jusqu'à la fin du livre.

Tout son air n'était point d'un homme à qui la conscience reprochât rien de noir, & j'avais une merveilleuse impatience de le voir entrer en matière, ne pouvant comprendre comment un homme, qui me paraissait si judicieux & si accompli en toute autre chose, s'était gâté l'esprit par les visions, dont j'avais connu le jour précédent qu'il était blessé (*C.G.*, pp. 14-15).

Ce passage montre, à l'instar de tout le texte, la façon de penser du narrateur : il oscille entre sa curiosité des mystères philosophiques que lui inculque le comte d'une part, et les superstitions et les connaissances qu'il a de la religion, que sa foi pousse à placer comme parangon de raison, d'autre part. On remarque même, par les mots qu'il emploie, par le ton qu'il prend dans ses discours, et par le lexique choisi par l'auteur, qu'il a peur de cette inconnue qu'est la connaissance philosophique, qui s'apparente à du blasphème et qui mène à la damnation.

Le comte n'oubliera d'ailleurs pas de rappeler la grandeur de Dieu et l'incapacité des démons : « Dieu seul sera votre maître [...] ; les démons n'oseront se trouver où vous serez ; votre voix les fera trembler dans le puits de l'abîme [...] » (*C.G.*, p. 15). C'est une mécanique qui sera souvent utilisée par le comte pour convaincre son disciple du bien-fondé de ses enseignements, et cela aura pour conséquence d'endormir – quoique très

faiblement – la méfiance du narrateur.

On constate cette méfiance très tôt dans le récit, lorsque le narrateur se pose des questions sur la vérité des dires du comte. Quand le maître demande à son élève de « renoncer », celui-ci se braque, tente de se dépêtrer de la situation, imaginant que son professeur lui demande de renoncer à sa foi, au baptême ou au paradis (*C.G.*, pp. 16-17). Pourtant, rien n’indique qu’il s’agit de cela. C’est la peur, directement liée aux superstitions du jeune disciple, qui le pousse à croire qu’on lui demande pareille chose. Il sera rassuré d’apprendre, quelques lignes plus tard, qu’on ne lui demande de renoncer qu’au « commerce charnel avec les femmes », ce qui le fera rire de soulagement. Voilà la mécanique du contrebalancement, déjà bien rôdée, que l’on retrouvera tout au long du récit.

Toute la construction métafictionnelle de l’œuvre de Montfaucon vise un but bien précis : faire apparaître clairement au lecteur la folie qui habite le comte de Gabalis. Le narrateur ne manque jamais de laisser un petit commentaire, parfois très discret, lorsqu’il rapporte ses entretiens. Son opinion, si elle revêt deux formes différentes au début du récit et durant les entretiens, est exactement la même. Le narrateur ne s’en cache pas, puisqu’on sait qu’il s’est intéressé aux sciences secrètes pour ne pas juger trop vite les cabalistes, mais pour autant il dit que « le sens commun m’ayant toujours fait soupçonner qu’il y a beaucoup de vide en tout ce qu’on appelle sciences secrètes, je n’ai jamais été tenté de perdre le temps à feuilleter les livres qui en traitent » (*C.G.*, p. 6). C’est la première opinion du narrateur qui transparaît explicitement dans l’œuvre. Cet avis ne change pas durant tout le récit, puisque nous savons que le disciple feint de s’y intéresser. À la fin de l’œuvre, il déclare qu’il donnera la suite des entretiens qu’il a eus avec le comte de Gabalis et une vicomtesse, « si j’étais sûr que tous mes lecteurs eussent l’esprit droit, et ne trouvassent pas mauvais que je me divertisse aux dépens des fous » (*C.G.*, p. 110). La phrase suivante est encore plus explicite : « [...] qu’on ne me fasse pas l’injustice de me soupçonner de vouloir donner crédit aux sciences secrètes, sous le prétexte de les tourner en ridicule [...] » (*C.G.*, p. 110).

II. LA FONCTION CRITIQUE DANS *LE SYLPHE AMOUREUX*

A. LA VRAISEMBLANCE CONTEXTUELLE

Appliquons de nouveau la méthodologie de Sermain au *Sylphe amoureux*, puisqu'il répond toujours aux critères qu'il a fixés dans son ouvrage *Métafictions*. En ce qui concerne le premier niveau de la fiction, qui implique de contextualiser l'intrigue, nous nous retrouvons une fois de plus dans un univers connu du lecteur. L'histoire se situe à Paris (*S.a.*, p. 128 et p. 149) et dans ses alentours proches (« Jardins des Tuilleries », *S.a.*, p. 133 et p. 139), à la campagne (« en province », *S.a.*, p. 128 ; « maison de Surême¹⁵⁹ », *S.a.*, p. 142). On y cite même d'autres pays (« Angleterre », *S.a.*, p. 135 ; « Chine », *S.a.*, p. 136 ; « Italie », *S.a.*, p. 136), et la capitale de l'Angleterre, Londres (*S.a.*, p. 135). Tout le contexte géographique est posé afin de créer un univers vraisemblable, de fournir au lecteur des repères qu'il connaît, ou qu'il sait exister. Les détails sont plutôt donnés dans un souci de vraisemblance, pour appuyer la plausibilité de l'œuvre. Les noms des personnages ont une forte consonance française et sont de haut lignage (Marquise d'Autricourt, Mademoiselle de Fontenay, Comte de Ponteil, Comtesse de Rosières). On y fait même mention d'un artisan français apparemment renommé, un certain Dotel¹⁶⁰, qui fabrique des meubles et bureaux de marqueterie (*S.a.*, p. 136). C'est un élément très important, que l'on retrouvera d'ailleurs dans le deuxième niveau de la fiction. Autre fait notable, qui implique que le lecteur devient soupçonneux, puisqu'on y mêle la réalité éditoriale de l'époque à la vraisemblance fictionnelle de l'œuvre : c'est la première mention de l'ouvrage *Le Comte de Gabalis* (*S.a.*, p. 128, p. 132, p. 152), qui témoigne d'une intertextualité forte. Le décor est planté, le sujet l'est aussi, et cette référence aux esprits élémentaires de Montfaucon de Villars tire avec elle tout un bagage critique ; c'est bien sur cela que joue le texte du *Sylphe amoureux*, puisqu'à aucun moment avant la fin

¹⁵⁹ Cela fait sans doute référence à la ville de Suresnes qui, jusqu'au XIX^e siècle, n'est qu'un simple village sur la rive gauche de la Seine, dans la banlieue ouest de Paris.

¹⁶⁰ Le nom Dotel est cité aux côtés de Fagnani, dans un ouvrage d'Édouard FOURNIER, *Paris démolî*, deuxième édition revue et augmentée avec une préface par Théophile Gautier, Paris, Auguste Aubry, 1855, p. 40. C'est grâce à cette mention que nous avons conclu qu'il s'agissait d'un artisan ébéniste, puisque Giuseppe Fagnani (1819-1873) était, pour sa part, peintre portraitiste.

du texte, les doutes ne laisseront place aux certitudes.

B. LE GENRE DE LA NOUVELLE AU SERVICE DE LA MÉTAFICTION

Nous le savons maintenant, le genre fait partie intégrante de la fiction, il participe à son élaboration et, de ce fait, à la métafiction de l'œuvre qu'il met en scène. Le *Sylphe amoureux* est une nouvelle de trente et une pages. Ce genre littéraire n'est pas nouveau, puisqu'il existe déjà au Moyen Âge. Sans refaire son évolution, nous pouvons cibler certaines caractéristiques du genre aux XVII^e et XVIII^e siècles : la nouvelle est plus courte qu'un roman, l'action y est plus resserrée, moins touffue, et on note une inspiration réaliste évidente. Nous en parlions précédemment, quand Sermain a, lui aussi, estimé que le genre de la nouvelle était une source de vraisemblance qui servait les intérêts de la métafiction :

Les deux types de romans – les nouvelles, les mémoires – ont en commun, à des degrés divers, une recherche des effets de vraisemblance théorisés par Duplaisir : le souci de la perspective narrative, la précision des temps et des lieux, des références ou un cadre historiques vérifiables, des intrigues simplifiées et centrées, le souci des motivations psychologiques, la recherche des lois morales. [...] Ils se distinguent dans leur approche de l'histoire. La nouvelle dépeint un univers royal et aristocratique [...], ce qui détermine son ton et sa distance [...]¹⁶¹.

Comme nous l'avons vu dans le premier niveau, la nouvelle du *Sylphe amoureux* ne fait pas exception à la règle : les précisions géographiques sont nombreuses, les références historiques le sont sans doute un peu moins, sans pour autant être totalement absentes, et nous avons une intrigue amoureuse, simplifiée même si la construction du récit est relativement élaborée¹⁶².

Le genre de la nouvelle est tout à fait propice à certaines constructions de la fiction, notamment en resserrant l'intrigue autour d'un élément, d'un événement. En l'occurrence, dans *Le Sylphe amoureux*, toute l'histoire se déroule autour des

¹⁶¹ SERMAIN, *op. cit.*, p. 125.

¹⁶² Nous le verrons dans la partie dédiée à « L'intrigue amoureuse dans le *Sylphe amoureux* », p. 66 de notre travail.

interventions répétées et mystérieuses de l'amant Sylphe, dont l'identité est inconnue, et dont les interventions sont aussi inexplicables que surprenantes voire intrigantes. Le lecteur n'a pas le temps d'oublier le point central de la fiction, puisque ce dernier lui est sans cesse rappelé. C'est une façon de renforcer l'effet de l'histoire sur le lecteur que de la condenser en une seule intrigue et d'en organiser une chute surprenante.

Puisque le cadre est connu, la nouvelle française¹⁶³ se permet de faire l'impasse sur les explications de contexte et d'univers. Le rythme y est soutenu, à l'instar du dialogue dans *Le Comte de Gabalis*, et oblige le lecteur à s'accrocher à l'histoire.

Contrairement aux romans, dont les personnages foisonnent et nourrissent l'œuvre, le nombre des protagonistes dans une nouvelle est beaucoup plus limité, et leur représentation est bien moins développée. Plus l'intrigue est courte, plus l'auteur ira à l'essentiel. L'intérêt ici n'est pas que le lecteur s'attache aux personnages, ou du moins pas aux personnages secondaires : preuve en est, seule la Marquise d'Autricourt est décrite d'entrée de jeu (*S.a.*, pp. 127-128). L'œuvre ne compte que trois personnages cités, qui interviennent véritablement dans l'histoire. Les autres sont davantage des mentions, afin de peupler l'intrigue sans les nommer (le personnel de maison, les valets, le batelier, les musiciens, etc.).

Enfin, la nouvelle adopte une chute, ou « pointe » inattendue, surprenante. C'est le cas ici, puisque toute l'intrigue autour du Sylphe se résout avec la révélation de son identité, et des procédés qu'il a utilisés pour arriver à ses fins, à savoir séduire l'élu de son cœur. La nouvelle adopte donc des caractéristiques que le lecteur connaît, auxquelles il s'attend, et qui le poussent à adopter un regard critique dès le départ, à déceler les indices qui le mèneront sur la voie de la vérité¹⁶⁴.

¹⁶³ GOYET Florence, *La Nouvelle 1870-1925, Description d'un genre à son apogée*, Paris, Presses Universitaires de France, octobre 1993, pp. 48-60 et pp. 72-73. La distinction entre la nouvelle française et la nouvelle anglaise ou allemande tient justement dans le rythme de la fiction : si la première y est peu attachée, les autres se permettent d'expliquer les pensées et les réactions des personnages avec beaucoup plus de précisions. Voir aussi ETIEMBLE René, « Nouvelle », dans *Encyclopaedia Universalis* [En ligne].

¹⁶⁴ GOYET Florence, *op. cit.*, pp. 48-60.

C. LE DISCOURS DU NARRATEUR

Dans cette œuvre, bien moins complexe à appréhender, le récit est pris en charge par un narrateur extradiégétique qui n'est pas un personnage de l'histoire qu'il raconte. Dans une moindre mesure, nous pouvons toutefois considérer une autre instance narrative, le Sylphe, lorsque ce dernier prend la parole dans les billets poétiques qu'il laisse à la marquise.

Il convient, dans un premier temps, de définir le narrateur extradiégétique. C'est lui qui raconte l'histoire, et il est hétérodiégétique car il n'en est pas partie prenante en tant que personnage. Si, durant toute l'histoire, ce narrateur se contente de décrire les choses avec une neutralité certaine, il s'adresse pourtant une fois à son narrataire – ou à son lecteur, tout virtuel soit-il – afin de légitimer son propos :

Je ne sais si ce portrait ne vous paraîtra point celui d'une héroïne de roman, mais j'ose vous assurer qu'elle n'est point flattée, et que ce n'est qu'en peintre sincère que je vous donne les charmes de la marquise d'Autricourt (*S.a.*, p. 128).

Son discours oriente l'esprit critique du lecteur, de manière très discrète, mais cela reste très ponctuel. Les interventions qu'il fait sont plus ou moins mesurées, et il n'y a que peu de prises de position dans le reste du récit. Son point de vue est donc omniscient : la focalisation est totale, subjective et aussi exhaustive qu'il le souhaite (l'intérêt étant qu'il n'en dise pas trop pour garder le suspense au lecteur). Le narrateur connaît les pensées, les sentiments, les émotions des personnages qui sont l'objet de son récit : la marquise et son amie, et les décrit avec une relative neutralité.

La marquise qui se croyait encore endormie, prend tout ce qu'elle voit pour l'effet d'un songe [...]. Elle est naturellement peu crédule sur les apparitions, et point du tout peureuse ; cependant sa bravoure l'abandonna, elle pâlit et courut chercher mademoiselle de Fontenay, qu'elle fit venir passer le reste de la nuit avec elle [...] (*S.a.*, p. 129).

Pourtant, dans cet extrait, nous voyons apparaître les premiers éléments qui vont nous intéresser, parce qu'ils orienteront la lecture de façon à installer un premier doute, une suspicion chez le lecteur. L'emploi des termes *songe* et *peu crédule sur les apparitions* connotent déjà une scène où le fantastique prédomine. La sémantique du rêve connote d'ailleurs cette idée d'incertitude, d'illusion dont nous parlions plus tôt, lorsque nous

mettions au point la terminologie à adopter pour notre étude.

En revanche, c'est dans les discours de la marquise et de sa dame de compagnie que la critique s'exerce totalement. Ce sont toutes les interventions des deux femmes, dans les dialogues rapportés par le narrateur, qui teintent le discours de ces éléments de superstition et de crédulité, et qui alertent le lecteur sur l'attitude qu'il doit adopter, sur la distance qu'il doit mettre entre ce qu'il lit et ce qu'il peut croire. C'est d'ailleurs tout l'intérêt d'un tel discours, où le vraisemblable sous-tend le faux, où la logique entre en conflit avec les événements que les deux personnages vivent, jusqu'à la fin du récit où la vérité éclate et où les illusions tombent au profil d'une explication plausible. C'est la dualité entre ce qui est rendu plausible par les deux premiers niveaux de la fonction critique, et ce troisième niveau de fiction (et, ensuite, le quatrième niveau, où le texte donne des indices sur lui-même, sur sa façon d'être reçu, d'être compris), qui permet la métafiction, et donc la réflexion critique du lecteur.

Ceci passe la raillerie [...] et je vous supplie, madame, de vouloir bien appeler quelqu'un à notre secours. Cela me paraît fort inutile [...], puisqu'on ne nous fait point de mal, et de plus nos gens nous croiraient folles [...]. Nous verrons [...], peut-être demain trouverons-nous quelque raison naturelle de tout ceci, qui nous rassurera absolument (*S.a.*, pp. 130-131).

Dans ce dialogue, nous voyons l'état d'esprit des deux femmes. Nous avons volontairement omis les interventions du narrateur pour nous concentrer sur les paroles des personnages, madame de Fontenay d'abord, puis la marquise d'Autricourt. L'accent est désormais placé à mi-chemin entre l'humour et la raillerie, et elles passent tantôt de l'un à l'autre, vacillant entre raison et crédulité, entre ce qu'elles savent et ce dont elles ont peur. On notera aussi la première occurrence des termes *raison naturelle*, par opposition aux événements surnaturels dont elles viennent d'être témoins (« je sens bien que je n'ai pas assez de force d'esprit pour soutenir des choses surnaturelles », *S.a.*, p. 142).

Vous verrez [...] que c'est un Sylphe qui vient éprouver si votre cœur si peu touché pour tous les hommes, le pourrait être pour un habitant des airs. On dit qu'ils aiment si fidèlement [...] que je les estime déjà beaucoup plus que tous les amants du monde [...] (*S.a.*, pp. 129-130).

Ce dualisme prend racine dès le début du récit, à la première apparition du Sylphe, et

ne s'achèvera qu'à la fin de l'histoire. Et toutes les discussions des deux dames s'axeront soit du côté de l'humour (« il faut bien avouer [...] qu'il y a bien des commodités à n'être pas si belle que vous : nul amant céleste ni terrestre ne vient troubler mon repos », *S.a.*, p. 132), soit de la crainte (« je n'éclaircirai pas vos doutes [...] car je ne comprends rien à cette aventure : mais je vais tâcher de réparer la mauvaise nuit qu'elle m'a fait passer », *S.a.*, p. 132). D'ailleurs, nous notons aussi qu'à chaque fois qu'elles en font un sujet de plaisanterie, le Sylphe y est décrit de façon avantageuse, à l'instar du *Comte de Gabalis* qui n'avait de cesse, dans les propos tenus par le comte, de faire les louanges de ces êtres (« votre amant aérien veut apparemment nous faire part des secrets merveilleux que possèdent les peuples célestes que les hommes ne connaissent point », *S.a.*, p. 136 ; « quel que soit cet amant invisible [...], il faut convenir qu'il a bien de l'esprit et de l'imagination à tout ce qu'il fait, et de la magnificence », *S.a.*, p. 138). L'inverse est tout aussi vrai, lorsque le Sylphe est le sujet des peurs des deux femmes : toute la sémantique devient celle du démoniaque et sous-entend qu'il ne s'agit plus d'un esprit céleste mais d'un être infernal (« ne craignez-vous point qu'il ne doive à quelqu'autre les douceurs de l'immortalité ? », *S.a.*, p. 135 ; « je n'aime que le commerce des vivants », *S.a.*, p. 130).

D. LE TEXTE SUR LUI-MÊME : PROCÉDÉS STYLISTIQUES ET TEXTUELS

Comme nous l'avons vu, les discours des narrateurs s'articulent sur des procédés stylistiques connus : l'humour est au service de la démystification. Le propos est épineux, et au-delà de toute raison. Ce qu'on ne connaît pas, ou ce qu'on ne peut pas expliquer suscite la peur. Et pour contrebalancer cette peur, l'auteur lui oppose l'humour. Tout au long de l'œuvre, comme nous le signalions précédemment, les deux femmes oscilleront entre plaisanterie et rejet.

La plaisanterie s'appuie sur l'intertextualité avec *Le Comte de Gabalis*, puisqu'elle reprend presque systématiquement des informations que le public de l'époque connaissait : l'immortalité prétendue des esprits élémentaires (*S.a.*, p. 135), leur grande fidélité (*S.a.*, p. 130), leurs pouvoirs de métamorphose, comme lorsque le Sylphe se transforme en papillon (*S.a.*, p. 141), les connaissances qu'il détient sur le monde. Les

interventions humoristiques sont très ironiques, tournant parfois le sujet en dérision. Il y a cette distance qui est mise entre le sujet Sylphe, comme élément imaginaire, et la raison qu'on est supposé avoir en tant que lecteur. Les événements ne sont donc pas pris au sérieux. L'humour sert à dédramatiser une situation qu'on ne peut expliquer (« éclaircir l'aventure de la nuit passée », *S.a.*, p. 132) et pour laquelle les preuves tendent vers le surnaturel. Il est inconcevable de croire à ces choses-là, par crainte d'être considéré comme fou (« [...] nos gens nous croiraient folles », *S.a.*, p. 130 ; « qu'en dites-vous [...], sommes-nous folles ? », *S.a.*, p. 133), alors on tourne en ridicule ce que l'on voit.

Au contraire, lorsque les personnages vivent concrètement les événements surnaturels, ce n'est pas l'humour qui est utilisé, mais le discours de peur, le discours religieux :

Hé, bon Dieu ! [...] Qu'est-ce que ceci ? Je meurs de frayeur [...]. Hé ! ne vous souvenez-vous pas que vous vous avisâtes de souhaiter avant-hier dans ce maudit jardin où nous étions, que votre sylphe vous apparût sous la figure de ces papillons que nous trouvâmes si jolis ? Mais j'ai bien affaire, moi qui n'ai aucune part ni à l'amour, ni à votre curiosité, d'essuyer toutes ces frayeurs-là ? » (*S.a.*, pp. 139-140).

Un peu plus tard, les termes deviennent bien plus assumés, lorsque les deux femmes se retirent en Province pour quelques jours et que le batelier leur remet un billet à l'attention de la marquise, à leur arrivée (« Oh ! pour le coup [...], le diable s'en mêle », *S.a.*, p. 144).

Finalement, le texte se dénonce lui-même, ou plutôt est-ce le personnage de la marquise d'Autricourt, qui met fin au suspense et reconnaît avoir été dupé :

[...] mais comme toutes les choses qui se sont passées avaient assez l'air d'aventures surnaturelles, je vous prie de m'avouer de bonne foi comment vous avez pu faire, et qui vous a aidé à me tromper ?

III. LA FONCTION CRITIQUE DANS *L'AMANT SALAMANDRE*

A. NIVEAU 1 : LA FICTION DU MONDE

En termes de vraisemblance, *L'Amant Salamandre* n'est pas avare d'éléments. L'histoire se situe à plusieurs endroits différents : la Province (*A.S.*, p. 320, p. 325), l'Abbaye (*A.S.*, p. 328, p. 364, p. 378), Paris (*A.S.*, p. 342, p. 346, p. 352, p. 357, p. 360, p. 362, p. 364, p. 404, p. 407, p. 414), le faubourg Saint-Germain (*A.S.*, p. 360), les jardins du Luxembourg (*A.S.*, pp. 361-362, p. 365, p. 369, p. 407), Saint-Cloud (*A.S.*, p. 413). Notons que nous nous sommes arrêtés à la mort de l'amant Salamandre et de sa mère¹⁶⁵, et que le récit qui suit n'a plus aucun lien avec lui.

Les premières pages de cette œuvre sont très économies en informations. Le monde décrit dans l'œuvre n'est pas un monde inconnu : on y retrouve des éléments que le lecteur peut reconnaître, auxquels il peut identifier un univers connu. L'absence d'indications plus précises n'entame pas réellement la vraisemblance, mais rend le propos plus général. Ce n'est pas tant le monde qui l'entoure qui rend cette œuvre vraisemblable, mais la façon dont le discours est aménagé. C'est sans doute pour cette raison que les éléments sont très approximatifs : on parle de la Province, par opposition à la capitale française, qu'on ne citera pour la première fois que lorsque les deux jeunes femmes, protagonistes de l'histoire, se seront retirées au couvent.

Parce qu'il est nécessaire de fournir des repères aux lecteurs pour façonnner la cohérence et la « vérité » de l'univers dans lequel l'histoire se déroule, le récit fait mention, après une vingtaine de pages, de Paris, dont un jeune comte serait originaire. C'est la première référence géographique précise à laquelle le lecteur peut se rattacher, la première qui fasse véritablement sens dans le bagage culturel du lecteur. Avant que ce comte ne soit introduit dans l'histoire, les informations fournies dès le départ restaient floues, favorisant une immersion des lecteurs plus rapide, moins entravée, plus personnelle. En effet, même si les détails offrent une vraisemblance au récit, leur absence

¹⁶⁵ *L'Amant Salamandre*, pp. 317-413. Le récit qui se poursuit au-delà de la page 413 n'a plus pour sujet le Salamandre et n'a donc pas été jugé pertinent ni pour notre sujet, ni pour les conclusions que nous pouvons tirer de l'œuvre pour le propos qui nous intéresse.

permet au lecteur de « se plonger » plus facilement dans l'histoire, sans considérer certaines informations comme des barrières à sa connaissance ou à son immersion. Nous noterons d'ailleurs qu'à partir de la fuite des deux dames du couvent, ces informations sur les lieux du récit seront bien plus nombreuses : à plusieurs reprises, on retrouve des mentions de Paris, du faubourg Saint-Germain ou des Jardins du Luxembourg, et ce tout au long de la première partie du récit. Situer l'intrigue à Paris, c'est renforcer la vraisemblance de l'histoire, c'est aussi une façon d'imposer la « vérité » du propos à la croyance de son lectorat.

B. NIVEAU 2 : LA FICTION DU DISCOURS DU MONDE

[...] Les romans mémoires saisissent la matière historique de l'intérieur, se consacrent à des milieux, des actions, des motifs médiocres, plus ouverts au comique sinon à la dérision [...] avant même de s'intéresser exclusivement au sujet privé, à ses « aventures » et à ses sentiments, également marqués par le ridicule¹⁶⁶ [...].

L'Amant Salamandre est un roman-mémoire. Tout, dans son écriture, indique ce fait. C'est un genre littéraire qui est présenté sous la forme de mémoires, dans lesquelles le narrateur s'interroge sur lui, sur sa vie – et en l'occurrence sa vie sentimentale, pour notre propos – et sur les événements qui l'ont conduit à faire de mauvais choix. Nous le verrons au point suivant, le récit joue un jeu particulièrement important dans le processus de métafictions en créant des effets de vraisemblance que le lecteur discerne, et envers lesquels il doit adopter, très rapidement, un esprit critique.

L'intrigue y est relativement simple : Julie, une jeune fille de bonne famille, plutôt riche, est éduquée par sa gouvernante qui lui raconte qu'un jour, elle s'unira à un Salamandre¹⁶⁷, esprit élémentaire du feu. Pour ce faire, elle doit refuser tout prétendant qui ne la mériterait pas autant que lui. Les passages qui ne servent pas le propos de l'histoire font l'objet d'une ellipse, et seuls les moments du récit où Julie est courtisée, et éconduit ses prétendants, renforcent la matière du roman. C'est à dessein que le récit s'attarde sur ces éléments-là, puisqu'ils seront à la base du malheur du personnage

¹⁶⁶ SERMAIN, *op. cit.*, p. 125.

¹⁶⁷ Notons l'emploi du masculin lorsque nous faisons référence à l'amant. Si nous l'utiliserons principalement au masculin, nous signalons toutefois que le terme est bien féminin.

principal. L'auteur met l'accent sur ces passages, dès le début du roman, comme lorsque Julie et sa cousine sont à l'Abbaye et que le comte entame sa cour auprès de la jeune fille.

Le roman raconte le monde et offre, par les moyens du genre du roman-mémoire, une façon nouvelle de réaffirmer la vraisemblance du propos. C'est une imitation du monde, dans le sens où le discours crée ses propres effets de sens, comme nous l'avons vu précédemment, à l'instar des pseudo-journaux de voyage, des nouvelles historiques ou des romans par lettres¹⁶⁸. Le sous-titre de l'œuvre, *Histoire véritable*, en est un exemple criant : il réaffirme sa volonté de dire la vérité, et de solliciter de nouveau, chez le lecteur, son expérience du leurre.

La perspective autobiographique du roman-mémoire est également une autre méthode du genre pour accroître l'illusion romanesque ; et le sujet s'y prête bien, puisque Julie n'y est pas dépeinte sous le meilleur aspect. L'œuvre s'édifie en exemple, ou plutôt en contre-exemple, en modèle de ce qui ne faut pas suivre, et puisque la narration y est très subjective, elle ne fait que renforcer la volonté d'*« authenticité »*.

C. NIVEAU 3 : LA FICTION DU DISCOURS DE LA FABLE

Le paradigme de métafiction s'inscrit dans ce contexte rationaliste et satisfait au besoin de savoir et de clartés. Il confie au roman la tâche de rendre sensible le moment où l'erreur se découvre, où le leurre bascule dans la fable, où les illusions se dissipent dans la lumière d'un nouveau savoir. Le roman donne à voir le combat des connaissances. En cela, il peut être utilisé pour le soutenir, le divulguer. Mais pas seulement, il le produit dans un champ propre, celui des discours, les envisage dans leur cohérence générique et leur efficacité pratique, en particulier les discours de l'histoire. Ce qu'il expose, le roman le met à distance, l'offre à la réflexion, l'interroge, il sème le doute¹⁶⁹.

C'est dans les discours des narrateurs que le leurre s'installe particulièrement. Mais pour comprendre comment il a été édifié, il convient de distinguer les différents niveaux du récit. *L'Amant Salamandre* s'ouvre par le récit du narrateur extradiégétique et homodiégétique, en atteste le passage suivant : « Le lecteur en jugera : j'étais son amie ;

¹⁶⁸ SERMAIN, *op. cit.*, p. 124.

¹⁶⁹ SERMAIN, *op. cit.*, p. 80.

et dans la plus intime confidence, c'est elle-même qui parle » (*A.S.*, p. 320). Le premier paragraphe est donc à la première personne, et tente, d'une manière qui n'a rien de nouveau puisque nous l'avons aussi constaté dans *Le Comte de Gabalis*, de porter à la connaissance du public une histoire qui pourrait « l'amuser et l'instruire » (*A.S.*, p. 319). Ce faisant, le narrateur ne manque pas de souligner que l'histoire est « un tissu de singularités bizarres et surprenantes, auxquelles l'imagination, même la plus docile, aura peine à se prêter » (*A.S.*, pp. 319-320). Cette phrase renferme tout un potentiel interprétatif qui nous intéresse ici, parce que le narrateur se met d'emblée dans une position de réflexion sur le texte qu'il offre et qu'il prévient son lecteur que ce qu'il lira entrera en conflit avec « l'imagination la plus docile », comme s'il essayait d'entrée de jeu « d'anesthésier »¹⁷⁰ les doutes des lecteurs en leur reconnaissant qu'effectivement, certains éléments étaient difficiles à accepter par la raison autant que par l'imagination. C'est un premier leurre qui endort la vigilance du lecteur, et qui est d'autant plus renforcé par ce qui suit : « [...] mais un historien n'est pas redévable à son lecteur de la vraisemblance : il ne lui doit que la vérité » (*A.S.*, p. 320). Les termes de *vraisemblance* et de *vérité* sont mis en balance, comme si les histoires de Julie manquaient de vraisemblance, mais qu'elles n'étaient pourtant que la vérité délivrée par l'histoire. C'est à nouveau un leurre, qui réaffirme ici la véracité des propos que le récit donnera à lire. S'il ne parle que très peu, le premier narrateur pose les bases du récit qui suit, et l'instance narrative se positionne postérieurement au récit, comme si le narrateur premier était dépositaire de cette histoire, qu'il offre au public dont il connaît le goût pour ce genre d'histoire (« je vois le public s'intéresser vivement à ces sortes d'ouvrages », *A.S.*, p. 319).

Le second niveau de la narration, le niveau intradiégétique, introduit par le narrateur extradiégétique (« et dans la plus intime confidence, c'est elle-même qui parle », *A.S.*, p. 320), est lui aussi pris en charge par un narrateur présent dans l'histoire. C'est un narrateur autodiégétique puisqu'il est le protagoniste principal du récit qu'il raconte. C'est Julie qui incarne cette instance narrative, avec une narration à la première personne. Pour autant, comme nous le verrons dans la partie suivante, si le récit est raconté par Julie, son

¹⁷⁰ Le terme *anesthésier* est à prendre dans le sens d' « amoindrir son acuité, sa perspicacité ». C'est l'objectif du leurre dans le récit. Si le lecteur a confirmation que ce qu'il s'apprête à lire semble peu vraisemblable, surtout si c'est le narrateur qui reconnaît ce fait, il aura moins tendance à faire preuve d'esprit critique. C'est ce que le lecteur doit repérer pour que le processus de métafiction puisse s'exécuter.

histoire est déjà teintée d'éléments qui offrent aux lecteurs des indices sur la suite du récit, et sur la façon dont les lecteurs doivent appréhender les choses. La focalisation y est donc à cheval entre la focalisation interne, qui implique que le narrateur-Julie a autant de connaissances que le personnage-Julie, et la focalisation zéro, qui offre une perspective où le narrateur-Julie en sait plus que le personnage-Julie, puisque l'histoire s'est déjà déroulée.

Quoi qu'il en soit, nous nous retrouvons donc dans ce deuxième niveau de la narration, où Julie souligne, pour renforcer l'authenticité de son récit, qu'elle « aimai[t] à suivre les impressions de la vertu et les lumières de la raison : avide de tout ce qui pouvait [lui] former le cœur et l'esprit » (*A.S.*, p. 321). Le personnage se décrit comme une jeune femme douée de capacités intellectuelles éclairées de raison. Elle ne péche pas en logique, elle est éduquée et vertueuse. L'objectif de ce rappel est de faire comprendre au lecteur que même la raison et l'intelligence ne sauveront pas « l'infortunée Julie » des déboires qu'elle vivra. Nous laisserons à la dernière partie de notre travail le soin de revenir sur l'histoire d'amour dans l'œuvre, et nous nous concentrerons exclusivement ici sur les éléments qui permettent à la fonction critique de s'exercer pleinement.

Après des débuts difficiles, après la mort de sa mère et, dans les jours suivants, celle de son père, Julie se retrouve orpheline et livrée à elle-même. On fait venir, pour lui tenir compagnie, une proche parente, sa cousine et unique héritière. Jusqu'ici, rien n'indique que la vraisemblance du récit soit brisée, et jusqu'à ce que les deux jeunes femmes décident de se retirer au couvent, nous pouvons affirmer que la vraisemblance est plus ou moins de mise. Ce n'est d'ailleurs pas l'intervention de Julie qui péchera contre la vraisemblance, puisque sa folie, qu'elle reconnaît d'emblée, ne suscitera que l'adhésion du lecteur :

Hélas ! tendre Céline, que voulez-vous savoir de moi ? Je suis folle, et vous me croirez telle, quand je vous aurai fait l'aveu de mes visions. [...] je me sens [...] un fond de tendresse comme vous ; mais je sens en même temps, qu'un homme de ceux qu'on voit dans le monde, ne saurait me plaire... Vous avez raison, ma chère Julie, (me dit ma cousine) de dire que vous êtes folle ; vous l'êtes plus que vous ne pensez (*A.S.*, pp. 326-327).

En affirmant d'emblée ce que penserait le lecteur, l'auteur désamorce le doute qu'il peut y avoir. Il cherche à s'attacher sa crédulité en reconnaissant que le personnage

principal est fou. Ce même procédé se répètera plusieurs fois dans le récit (« je suis folle selon votre façon de penser », *S.A.*, p. 339 ; « vous êtes folle, ma chère cousine », *S.A.*, p. 345).

Ce sont ces paroles des personnages, et les dialogues qui suivront, qui amènent, comme nous le mentionnions précédemment, les éléments discursifs justifiant l'insertion de l'œuvre dans le recueil des *romans cabalistiques*, puisque c'est lors de conversations entre les deux jeunes femmes que le personnage du Salamandre est évoqué pour la première fois. À nouveau, tout le bagage littéraire de l'esprit élémentaire est réactualisé dans le récit. Julie, héroïne de son propre récit, dans les discours qu'elle adresse à sa cousine, rappelle au lecteur tout ce qu'il sait déjà, ou tout ce qu'il ignore encore, tout en se dédouanant d'être folle :

Je dis que je serais la personne la plus heureuse, si je n'avais point de vision dans la tête, qui toujours influent sur mon cœur : je l'ai reçu de la nature plein de tendresse, et je ne prévois pas, à moins qu'il ne se fasse quelque miracle en ma faveur, que je puisse trouver ce qui peut seul faire ma félicité : cependant d'autres que moi en ont eu de ces amants divins... Que me dites-vous, ma chère Julie, reprit ma cousine, vous me faites pitié. Je le mérite, repris-je, mais non dans le sens que vous pensez : vous me croyez l'esprit aliéné, mais pour vous tirer de votre erreur, je vais mettre mes idées dans tout leur jour. Il faut pour cet effet que je vous dise ce qui les a fait naître dans mon esprit, et ce qui m'a rempli l'imagination de chimères qui passeront toujours pour traits de folie dans l'esprit des personnes qui, comme vous et bien d'autres, ne connaissent que ce qui tombe sous le sens (*A.S.*, p. 332).

Nous retrouvons le terme *vision*, dont l'idée rappelle celle que nous définissions plus tôt, aux côtés des songes, de tout ce qui a trait au fantastique et à la rêverie, opposés à la vraisemblance, à la vérité, à l'authenticité. D'ailleurs, les termes « sorcière » (*S.A.*, p. 339, p. 367)¹⁷¹, de « démon » (*S.A.*, p. 339), et d' « amant chimérique » (*S.A.*, p. 339) seront autant d'éléments qui mettent en exergue ce qui est vraisemblable et ce qui ne l'est pas. C'est notamment là où pourra s'exercer la fonction critique du lecteur.

¹⁷¹ Nous noterons aussi que même sans parler de sorcière, la cousine de Julie considère la gouvernante de cette dernière comme une jeteuse de sorts : « Je donnerais tout au monde pour que le jeune comte rompt le charme que vous a donné votre indigne gouvernante ; du moins a-t-il tout ce qu'il faut pour opérer ce grand miracle » (*S.A.*, p. 345). Il n'est pas rare de voir en opposition des termes du lexique démoniaque (« charmes ») contrebancés par des termes du lexique religieux (« miracle »). Nous notions déjà cette tendance dans *Le Sylphe amoureux*, plus tôt dans ce travail.

Ces mots sont contrebalancés par « la nature » et « quelque miracle », qui sont des termes résolument choisis pour légitimer le sujet dont on parle, pour l’expurger de toute connotation négative ou démoniaque. Nous rappelons que les deux jeunes femmes sont croyantes, et que Julie ne pense pas que ce à quoi elle aspire soit contraire aux volontés divines. Mieux encore, parler de « miracle », c’est le mettre sur le même pied d’égalité que le surnaturel cabalistique, et donc apporter une légitimation au sujet.

Il n’y a aucune mention du *Comte de Gébalis* dans cette œuvre, pourtant, les éléments constitutifs de la Salamandre sont, pour la plupart, ceux que Montfaucon a donnés à lire à son public :

C'est un esprit tout de flamme, autrement dit un Salamandre, un dieu subalterne, habitant du feu [...] (*S.A.*, p. 334)

Vous ne savez peut-être pas ce que c'est qu'un Salamandre, c'est le nom que l'on donne à certains esprits aériens, car on en distingue de deux sortes ; les uns Sylphes, qui habitent dans les airs ; les autres sont Salamandres qui vivent dans le feu ; ils prennent souvent la figure humaine, lorsqu'il leur prend envie de se répandre parmi les humains. Plusieurs d'entr'eux se sont communiqués à des mortels, pour lesquels ils ont eu de véritables passions (*S.A.*, pp. 338-339).

D. NIVEAU 4 : LA FICTION DU CONTE

Sans trop revenir sur les éléments que le genre prend en charge, comme le sous-titre de l’œuvre, *Histoire véritable*, dont l’objectif est de créer de l’authenticité aux yeux du lecteur, il y a d’autres éléments qui mettent en branle ce processus de métafiction, notamment les procédés textuels. Dans l’extrait qui suit, les procédés textuels vont amener le lecteur à exercer sa critique, avant même qu’il ait les clés pour comprendre le fin mot de l’histoire. C’est le narrateur-Julie qui induit cela, alternant à cet endroit précis une focalisation zéro, comme nous en parlions précédemment, puisque le narrateur-Julie détient des informations sur le malheur futur du personnage-Julie, et qu’il en fait part au lecteur de façon détournée :

Elle était désespérée de voir que cette Circée nouvelle allaitachever son funeste enchantement, dont résultait la perte de mon bonheur, et celle de mon innocence (*S.A.*, p. 371).

Ces indices se répètent plusieurs fois par la suite (« Ma fausse divinité se tut pour attendre ma réponse », *S.A.*, p. 375 ; « insensée que j'étais, de ne pas voir encore le précipice où je marchais avec une aveugle sécurité », *S.A.*, p. 377 ; « [...] ma gouvernante, qui craignait que ma cousine ne fût parvenue à me faire voir clair, dans cet abîme de mensonge et d'imposture », *S.A.*, p. 381 ; « J'approchais des termes redoutables, et je touchais au fatal moment où je devais sortir de mon erreur [...], *S.A.*, p. 384).

Le texte saborde lui-même, avant que l'histoire ne le fasse, la chute du récit : il s'agissait d'un mensonge, qui avait fait croire à Julie que son amant était un Salamandre, alors qu'il n'était qu'un humain et un imposteur.

IV. LE CAS PARTICULIER DES *ONDINS*

La quatrième œuvre de ce volume, écrite par Madame Robert, diffère tellement des trois autres, tant par sa forme que par son contenu, qu'il est difficilement possible de l'approcher de la manière dont nous procédions précédemment. Il nous faut donc considérer *Les Ondins, conte moral* d'un point de vue nouveau.

A. LA MÉTAFICTION DANS *LES ONDINS*

À la fin du XVII^e siècle, utilisé par des écrivains modernes comme Perrault, le conte de fées est « un genre neuf » qui apparaît comme « un manifeste de la modernité¹⁷² ». Il récupère une matière populaire, fabuleuse, mais l'écriture la métamorphose et l'offre à la métafiction. En effet, s'il y a bien un genre qui échappe partiellement aux mécaniques que nous citions précédemment, c'est le conte de fées, bien qu'il soit, à sa façon, métafictionnel. Nous remarquons rapidement qu'il agit en opposition au roman : il ne vient plus offrir une vision vraisemblable à son lecteur qui doit chercher où est le leurre dans le récit, mais il lui offre la possibilité de lui trouver un sens, qui se constitue entièrement dans la démonstration de sa fictionnalité :

¹⁷² SERMAIN, *op. cit.*, p. 358.

Leurs différences formelles, si l'on s'en tient au roman document, sont évidentes, présence ou absence du narrateur, troisième et première personne, et elles soutiennent une opposition poétique valable pour l'ensemble : le propre du roman est de cacher son caractère de fiction pour créer un effet de vraisemblance, le conte au contraire l'affiche, « fait à plaisir¹⁷³ ».

Désormais, le paradigme change de place. La fonction critique des *Ondins* tue l'adhésion du lecteur, ne lui offre plus aucun appui. Comment pourrait-il en être autrement, quand il est impossible de rattacher le récit qu'on lit à quoi que ce soit de connu, de plausible, de logique ou de vraisemblable ? Il est difficilement concevable de décomposer l'œuvre *Les Ondins* de la même manière que nous avons déplié les trois textes précédents, au regard des niveaux de fiction théorisés par Sermain, puisque les effets recherchés par le genre du conte de fées sont bien trop différents, sinon opposés.

Le niveau premier, sur la fiction du monde, tue l'immersion du lecteur dans le sens où il ne lui offre que trop peu, voire aucune référence. Certes, on cite l'Afrique et la Lydie (*L.O.*, p. 159), mais l'univers dans lequel évolue l'histoire est évidemment fictif : les frontières géopolitiques sont imaginaires et rendent donc caduques les connaissances sur ces deux références, les noms de rois (« Ophtes », *L.O.*, p. 159 ; « Pencanaldon », *L.O.*, p. 250), de reines (« Cliceria », *L.O.*, p. 160 ; « Pentaphile », *L.O.*, p. 164), des princesses (« Tramarine », *L.O.*, p. 161 ; « Argiliane », *L.O.*, p. 256), des royaumes (« Galata », *L.O.*, p. 160 ; « Castora », *L.O.*, p. 164) empêchent tout autant le lecteur de s'appuyer sur des éléments connus et reconnus, puisqu'ils sont inventés de toutes pièces. Le conte ne cherche pas à créer des effets de vraisemblance dans son récit, il ne cherche pas à offrir des repères. Ainsi, on retrouve dans *Les Ondins* des personnages mythologiques anciens, un peuple d'Amazones revisité (*L.O.*, p. 164), des dieux (« Pallas », *L.O.*, p. 166 ; « Hébé », « Thétis », « Zéphir », « Vénus », p. 286) et des divinités mineures romaines, qui côtoient des fées, certaines bienveillantes, d'autres qui le sont moins, mais aussi d'autres créatures comme les Magiciens (« Demogorgon », *L.O.*, p. 199 ; « Philomendragon », *L.O.*, p. 247), les Géants (*Histoire de la grande Géante*, *L.O.*, pp. 243-270), les Sylphes et les Ondins. Nous nous trouvons donc dans une œuvre particulière, où l'auteur a recours à un merveilleux composite : la matière qui compose le merveilleux antique gréco-romain, la matière des contes de fées et la matière

¹⁷³ SERMAIN, *op. cit.*, p. 359.

des récits cabalistiques.

Pourtant, le genre lui-même participe au processus de métafiction. Comme le disait Sermain : « le conte de fées correspond exactement à l'idée de ‘métafiction’, puisqu'il prend pour objet une fiction et se constitue comme réflexion à son égard¹⁷⁴ ». Il ajoute ceci, nuancant son propos en regard du roman : « Cherchez l'invention ! susurre indirectement le roman qui s'ingénie à la dissimuler. Trouvez-lui un sens ! crie le conte qui en semble privé. Deux manières complémentaires d'installer au centre de l'œuvre le problème de la fiction¹⁷⁵ ».

B. UN GENRE EN TOTALE DISSONANCE

Les Ondins, conte moral est un conte merveilleux, autrement appelé conte de fées, sous-genre du conte, dont les origines sont encore aujourd'hui controversées. Même s'il est impossible de dater précisément son émergence, le conte existait déjà durant l'Antiquité et était rattaché à la notion de tradition¹⁷⁶, particulièrement importante dans les civilisations gréco-romaines. Si le conte s'est surtout transmis de manière orale à travers les âges, il a été considérablement prolifique au Moyen Âge (notamment sous la plume de Chrétien de Troyes, pour ses écrits sur les chevaliers de la table ronde, du roi Arthur et des peuples féériques – appelés *faes* – dont sont issus Merlin, Morgane ou encore Viviane). Le conte a finalement été institutionnalisé comme un genre à part entière au XVII^e siècle, sous la plume d'auteurs comme Charles Perrault, Henriette-Julie de Castelnau de Murat, Madame d'Aulnoy, et bien d'autres¹⁷⁷.

Si la présence de fées est une caractéristique trompeuse pour rattacher une œuvre à ce genre, *Les Ondins* est pourtant formellement un conte tel qu'il se définit par sa structure narrative, tout du moins pour sa première partie. En effet, ce conte moral est découpé en deux parties : la première répond clairement aux attentes d'un conte merveilleux, dans son schéma de narration comme dans son contenu. Tous les éléments principaux s'y

¹⁷⁴ SERMAIN, *op. cit.*, p. 358.

¹⁷⁵ SERMAIN, *op. cit.*, p. 359.

¹⁷⁶ GREIMAS A. J., *Des dieux et des hommes*, Paris, PUF, 1985.

¹⁷⁷ Voir l'exposition virtuelle de la BNF sur les contes de fées. URL : <http://expositions.bnf.fr/contes/arret/ecrit/index.htm>

retrouvent, et il est impossible de douter que ce texte appartienne à ce genre. Cette première partie se termine sur le mariage de l'héroïne et ouvre la voie à une continuation qui ne suit plus du tout le même schéma.

Nous suivons une jeune héroïne, la princesse Tramarine, confiée par ses parents à sa tante Pentaphile, la reine du pays voisin, parce qu'un oracle a prédit que cette enfant prendrait une forme divine et ne reverrait son père qu'après sa ruine. Alors qu'elle vit à la cour de sa tante, dans un pays exclusivement composé de femmes, les Amazones, Tramarine entame un voyage à la Fontaine de Pallas pour que la déesse éponyme lui accorde la faveur d'être enceinte. Neuf mois plus tard, lorsqu'elle accouche, sont conviées toutes les magiciennes et les fées du royaume. Malheureusement, Tramarine accouche d'un garçon, ce qui témoigne d'une infraction aux lois du royaume : celle d'avoir été visitée par un homme et non d'avoir été touchée par la grâce de la déesse Pallas, qui ne ferait engendrer que des filles. Son enfant lui est retiré et elle est condamnée à vivre dans la Tour des Regrets, pour pénitence. Une fée, Bonine, se porte garante de la princesse, et c'est elle qui fait en sorte que son séjour forcé lui soit le plus agréable possible, au grand déplaisir des autres fées du royaume, qui auraient souhaité un châtiment plus cruel.

Séparée de son enfant, loin de l'homme de qui elle est tombée amoureuse, Tramarine sombre petit à petit dans la mélancolie, et ses dames de compagnie ne peuvent rien y changer. Un jour qu'elle se promène dans les jardins de la Tour, elle se fait enlever par l'une des méchantes magiciennes, Turbulente, qui l'enferme dans un cachot de son château et la vêt comme une véritable prisonnière. Tramarine parvient cependant à s'échapper, grâce à un cadeau que sa protectrice Bonine lui avait donné, et que Turbulente avait oublié de confisquer. Elle se retrouve désormais seule sur la plage et est visitée par son amant mystérieux, qu'elle avait rencontré à la Fontaine de Pallas. Nous apprenons qu'il s'agit du génie Verdo�ant, le Prince des Ondins, et qu'il veut l'épouser et lui donner une nouvelle vie dans son royaume. Elle accepte la proposition, devient comme lui une immortelle et ils s'envuent ensemble dans l'Empire des Ondes. À partir de cet instant, la Princesse Tramarine et son époux le génie Verdo�ant vont parcourir les contrées de l'empire, pour instruire la jeune femme des nouveautés de sa condition. Sur terre, tout le monde pense qu'elle est morte. Plusieurs extraits témoignent de la tristesse de la reine, de certaines fées et de ses dames de compagnie. C'est ainsi que se termine la première partie du conte et que commence la seconde, avec le voyage des deux époux.

Nous le disions, c'est donc la première partie qui suit le schéma de narration traditionnel du conte, et c'est ce sur quoi nous nous attardons principalement dans ce travail. Tout comme la structure narrative l'exige, nous pouvons voir que le lecteur est amené à suivre une héroïne qui subit un malheur, qui est punie et doit surmonter de nombreux obstacles, remettant en cause son statut de princesse et sa volonté de vivre, pour finalement revenir à une situation stable par le mariage et le changement de vie. Comme nous pouvons le lire sur le site de l'exposition de la BNF sur les contes de fées¹⁷⁸, ce schéma narratif correspond au passage de l'enfance à l'âge adulte, puisque Tramarine est envoyée à la Fontaine de Pallas pour marquer cette scission, et à la découverte de la sexualité, élément central qui marquera le commencement de son malheur.

Nous notons que dans ce genre, le lecteur n'est plus confronté à un mimétisme de réalité, comme il pouvait l'être avec les trois textes précédents de l'anthologie. Le conte assume clairement la part de merveilleux et établit d'emblée avec le lecteur un « pacte féérique ». Le monde qu'on y découvre n'a presque plus rien de semblable avec celui dans lequel le lecteur vit, et ce sont des éléments qui apparaissent dès les premières lignes.

Le premier chapitre du conte pose le contexte de l'œuvre : il situe l'histoire dans le royaume de Lydie, en Afrique. C'est sans doute le seul repère que le lecteur aura, et qui pourtant ne lui sera daucun secours puisque les noms des royaumes, comme celui des personnages, sont purement inventés. Le lecteur est vite confronté à un imaginaire bien défini, qui n'a rien de réel ou même de crédible, mais qui assume cette position : on parle d'un pays d'Amazones (*L.O.*, pp. 183, 186, 193, 199, 206, 208, 212, 235, 251, etc.), où la présence d'un homme n'est pas tolérée ; on parle de fées et de magiciennes aux grands pouvoirs (*L.O.*, pp. 194 – 204, etc.), de chars tirés par des oiseaux (*L.O.*, pp. 194 – 195) ; on parle de Pallas (*L.O.*, p. 183), des Heures, des Grâces, de Cupidon/Amour et des autres dieux grecs (*L.O.*, pp. 293 – 305), de Vénus (*L.O.*, pp. 179, 293, 294, 317) ; on parle des immortels Ondins (*L.O.*, à partir du chapitre VI), de leur royaume qui sert de purgatoire aux âmes des morts (*L.O.*, pp. 257-258) ; on parle de géants et de sylphes ; on parle de magie, de chiromancie, de maléfices (*L.O.*, p. 195). Les personnages sont anonymisés : leurs dénominations font référence à des figures plus qu'à des êtres à part entière. On ne

¹⁷⁸ *Il était une fois... les contes de fées*, Exposition [En ligne], Paris, BNF, 2001. URL : <http://expositions.bnf.fr/contes/>

les décrit pas physiquement, et leur psychologie est survolée. Ils n'existent pas en tant qu'êtres, mais en tant que figures allégoriques.

La ligne temporelle de l'œuvre est aussi particulièrement imprécise : pour les besoins du texte, la temporalité peut être à la fois très raccourcie (une seule phrase peut résumer neuf mois, comme ce fut le cas pour la grossesse de Tramarine), ou au contraire étirée (les chapitres dans lesquels Tramarine est devenue immortelle et parcourt l'empire des Ondins avec son époux sont particulièrement longs, et pourtant la durée de l'histoire y est restreinte). C'est une caractéristique du conte de minimiser ce qui ne sert pas l'histoire, et d'en venir aux faits, pour coller au schéma narratif qui lui est propre. D'ailleurs, la narratrice ne se cache pas d'élaguer de son histoire les passages les moins propices au conte, comme elle le fait à la fin de la première partie :

Tramarine exigea du génie une explication beaucoup plus étendue, à laquelle il se prêta volontiers pour l'instruction de la princesse ; mais comme cette conversation fut très longue et peut-être un peu ennuyeuse, nous passerons à d'autres faits plus ou moins intéressants. (*L.O.*, pp. 260 – 261)

Malgré un genre tout à fait en rupture par rapport aux autres textes de ce recueil, nous ne pouvons pas écarter certaines similitudes dans quelques aspects de la narration : premièrement, nous notons la présence des ondins, habitants de l'eau. Dans *Le Comte de Gabalis*, ces êtres étaient déjà cités comme faisant partie des esprits élémentaires. S'il n'en était encore fait mention nulle part dans le recueil, en tant que personnages, à la différence du Salamandre ou du Sylphe, le conte moral de Madame Robert est présent pour combler ce vide. Ainsi, l'univers cabalistique est effectivement bien présent dans ce conte, puisqu'il est en toile de fond sans être jamais nommé dans le début du conte, et occupe le devant de la scène vers la fin du conte, à sa résolution, et dans toute la seconde partie de l'œuvre.

C. L'IMAGINAIRE CABALISTIQUE – RUPTURE ET RÉGULARITÉ DE LA FIGURE ÉLÉMENTAIRE

L'élément qui permet une comparaison entre *Les Ondins* et les autres textes de ce

recueil, c'est donc la présence des êtres élémentaires. Dans cette œuvre, nous avons affaire à deux types d'esprits élémentaires : les ondins, qui occupent la majeure partie de l'œuvre, et le sylphe, qu'on ne rencontre que dans la seconde partie de l'histoire. Comme pour les textes précédents, nous voyons que ces personnages sont étroitement liés à la thématique amoureuse, puisqu'ils n'apparaissent que lorsqu'une romance se déclare.

Dans *Les Ondins*, c'est la princesse Tramarine qui tombe sous le charme du prince ondin Verdo�ant, dont elle reçoit la visite lorsqu'elle se baigne dans la fontaine de Pallas. Elle ne s'attendait pas à cette rencontre, à la différence des autres héros (surtout héroïnes) des récits du recueil. Il n'y a plus aucun jeu de séduction, et l'ébat sexuel est littéralement passé sous silence dans le conte, puisqu'il s'agit, comme nous le disions, de l'élément déclencheur. C'est le fait qui compte, pour ses conséquences dans l'intrigue. C'est l'une des premières différences à souligner par rapport au *Sylphe amoureux* ou à *L'Amant Salamandre*, où un jeu de séduction s'installe et dure. Bien qu'il n'y ait pas de passage à l'acte sexuel dans *Le Sylphe amoureux*, et que les ébats charnels dans *L'Amant Salamandre* soient d'un intérêt capital pour l'élaboration du récit et de sa morale, il n'en est rien pour *Les Ondins* puisque cela ne constitue pas une fin en soi, dans le sens où raconter ce passage n'apporte rien à la morale du conte.

Une autre différence notable entre les ondins de Madame Robert et les êtres élémentaires des autres textes est l'univers dans lequel ces personnages évoluent. Dans *Les Ondins*, à la différence des trois textes qui forment le recueil, les esprits ondins sont déjà immortels, et l'union entre un humain et un ondin n'apporte rien à l'ondin. Par contre, Tramarine, lorsqu'elle accepte de suivre et d'épouser Verdoযant, acquiert par la même occasion l'immortalité (*L.O.*, p. 234-235) et tout ce que cela implique : elle n'évolue plus sur le même plan terrestre que les vivants. Cette information est renforcée par le fait que lorsqu'ils entament un voyage dans l'empire ondin, la princesse Tramarine et son époux rencontrent des âmes errantes, qui font escale dans ce royaume, car il fait office de purgatoire. Elle y rencontrera d'ailleurs son père, qu'elle n'avait plus vu depuis de nombreuses années, et celui-ci lui racontera l'histoire de sa famille, à laquelle elle avait été arrachée pour être élevée chez sa tante, dans le pays voisin.

Si les Ondins du conte ont des différences nettes par rapport aux informations qu'on a retenues des textes précédents, il y a plusieurs éléments qui ne semblent pas se contredire.

Le premier est la croyance en Dieu. Jamais pour autant le nom de Dieu n'est évoqué, ni même celui de la religion ; mais il est certain qu'il s'agit d'une religion monothéiste, puisque le roi des ondins lui-même le dit à Tramarine, lorsqu'elle le confond avec le dieu Neptune :

Arrêtez, princesse, dit le roi en l'interrompant au milieu de sa période, je ne suis point un Dieu : il est vrai que je jouis de l'immortalité, mais je tiens toute ma puissance d'une seule divinité que nous adorons tous, et qui est celle qui a formé tout ce qui est dans l'univers ; c'est par sa toute-puissance que nous régnons sur les ondes (*L.O.*, p. 241-242).

Le second élément similaire entre tous les textes est l'absolue fidélité des esprits élémentaires. Tramarine elle-même annonce ne pas ignorer les lois des génies (nom donné aux êtres élémentaires), qui stipulent que lorsque l'un d'entre eux choisit une compagne, il ne lui est plus permis d'en changer. Verdo�ant lui confirme cette information et lui jure une fidélité sans faille (*L.O.*, p. 237). Cette fidélité est une thématique conditionnelle, puisqu'il s'agit d'une union d'amour, et qu'il ne peut y avoir d'Amour sans fidélité, au sens le plus pur et le plus moral du terme. L'ensemble des textes de ce recueil prône cette vertu.

Toute l'histoire fait évoluer plusieurs mythologies, à commencer par la plus courante, la mythologie grecque, prégnante tout au long de l'histoire. Les divinités païennes (c'est ainsi qu'elles sont appelées dans le conte – *L.O.*, p. 241) sont des personnages à part entière, et pourtant s'installe entre eux et le Prince Verdo�ant (et Tramarine, dans une moindre mesure) une sorte de distanciation, comme s'ils n'étaient pas divinisés, comme si les ondins leur étaient égaux ou supérieurs.

Mais les légendes mystiques monothéistes¹⁷⁹ ne sont pas en reste. Plusieurs éléments évoquent la présence religieuse, à commencer par l'aveu du roi des Ondins de servir un Dieu créateur de l'univers (*L.O.*, pp. 222-223). Un autre indice mentionne le pentacle de Salomon (« la grande pentacule de Salomon », *L.O.*, p. 226), objet mystique utilisé pour des invocations magiques. C'est exactement sa fonction dans le conte, puisque la fée Bonine oblige un sylphe, Jaël, à descendre sur terre pour l'instruire du sort de Tramarine.

¹⁷⁹ Nous parlons ici des légendes rattachées à la religion juive, chrétienne et islamique, puisque toutes les trois évoquent le roi d'Israël Salomon et ses pouvoirs, qu'ils proviennent de son talisman ou non.

L'IMAGINAIRE AMOUREUX

I. RÉTROSPECTIVE ET CONTEXTE

La thématique de l'amour dans la création romanesque¹⁸⁰ a été abondamment utilisée, mais son traitement est surtout en constante évolution au fil des siècles, ce qui en fait un thème aussi prépondérant et complexe dans la littérature, en raison de ses conceptions différentes d'une œuvre à l'autre, d'un genre à l'autre, d'un auteur à l'autre, d'une époque à l'autre. Le XVII^e est le siècle de l'amour par excellence : l'amour précieux (*Clélie, Histoire romaine*, 1654, de Madeleine de Scudéry, entre autres), l'amour galant, l'amour tendre (notamment avec le roman pastoral *L'Astrée*, 1607-1627, d'Honoré d'Urfé), toutes les formes d'amour sont discutées dans la littérature et dans les salons.

Le XVII^e siècle voit d'abord l'amour-rédemption s'épanouir. C'est une forme de passion positive, qui permet la rédemption du ou des personnages, qui peuvent ainsi accéder au bonheur. Lui succède l'amour-sombre, au tournant des années 1630. Cet amour évoqué comme une « maladie de l'âme » semble un malheur impitoyable qui mène à la folie celui qui en est atteint. C'est une vision résolument plus pessimiste qui s'installe. Un exemple de cette conception amoureuse se rencontre dans le roman *Les Désordres de l'amour* (1675) de Mme de Villedieu. Cette vision sera reprise par les Précieuses, et notamment Madame de la Fayette (*La Princesse de Clèves*, 1678), qui voit dans le mariage un antagonisme de l'amour : pour exister, pour être sublimé, l'amour doit être illégitime et impossible. Et afin d'être préservé, cet amour doit demeurer platonique. Cette conception pessimiste de l'amour est un véritable miroir sociologique de l'époque, elle est liée à la vision négative de Blaise Pascal dans ses *Pensées* (dont Madame de la Fayette s'inspire) ou encore décrite par François de La Rochefoucauld, proche ami de Madame de La Fayette.

Au tournant du XVIII^e siècle, c'est un événement politique important, la mort du roi Louis XIV en 1715, qui précipite l'avènement de l'amour libertin, incarnant le plaisir,

¹⁸⁰ Nous parlons de création romanesque au sens le plus large du terme, dans son acception de l'époque qui regroupait ce qu'aujourd'hui nous considérons comme des genres différents : la nouvelle, le petit roman, le roman plus conséquent, les contes et autres récits.

l'érotisme et l'hédonisme. Lui succède Louis XV, alors trop jeune pour régner, donc la régence est assurée par Philippe d'Orléans jusqu'en 1723. Cet interrègne marque un retour au libertinage assumé à la cour, et sera même poursuivi lorsque Louis XV accèdera au trône¹⁸¹. Claude-Prosper Jolyot de Crébillon, dit Crébillon fils (*Le Sylphe ou Songe de Madame de R****, Écrit par elle-même à Madame de S***, 1730, ou encore *Les Égarements du cœur et de l'esprit ou Mémoires de M. de Meilcour*, 1736-1738), Choderlos de Laclos (*Les Liaisons dangereuses*, 1782), Donatien Alphonse François de Sade, dit le Marquis de Sade (entre autres œuvres, *La Philosophie dans le boudoir*, 1795) sont quelques figures emblématiques de la littérature libertine au XVIII^e siècle, dont les écrits ont traduit l'effervescence des esprits de l'époque, marqués par la remise en cause des préceptes du christianisme, par l'évolution et la libéralisation des mœurs, et par les progrès scientifiques des Lumières. De nouveaux codes apparaissent, une nouvelle façon d'écrire et de penser le libertinage¹⁸², dont les caractéristiques sont, le plus souvent, une dépravation morale et une quête du plaisir.

Ainsi, la France connaît, au XVIII^e siècle, « un tournant remarquable dans les représentations littéraires de l'amour, ainsi que dans les pratiques amoureuses¹⁸³ ». En effet, nous passons d'une époque où l'amour idéal était vertueux, à une époque de débridement des mœurs et à une « déconstruction critique de la figure amoureuse¹⁸⁴ ».

Dans son ouvrage¹⁸⁵, Sarah Nègre se réfère à Georges Décote qui, dans *L'itinéraire de Jacques Cazotte*¹⁸⁶, démontre la grande mode des romans, des nouvelles et des contes de fées de la première moitié du XVIII^e siècle, mettant en scène une romance entre un sylphe et une humaine. Parmi les plus célèbres, nous pouvons citer un *Sylphe amoureux* dans un

¹⁸¹ BLANC Olivier, « Visibilité du libertinage féminin sous Louis XVI », dans *Femmes et libertinage au XVIII^e siècle : Ou les Caprices de Cythère*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, pp. 45-54.

¹⁸² Le libertinage est, à la base, un courant de pensée né en Italie, au XVI^e siècle, touchant le milieu intellectuel (Paracelse, Machiavel, etc.). Il prônait l'autonomie morale de l'homme face à l'autorité ecclésiastique, et constituait une critique de la religion et du dogme. C'est bien dans cette acception-là qu'on peut qualifier le *Comte de Gabalis* de roman libertin, puisqu'il remet en question la domination de l'Église sur les peuples, notamment au moyen de la superstition et de la croyance au Diable, deux positions qui sont totalement réfutées dans l'œuvre de Montfaucon de Villars.

¹⁸³ MESSINA Louisa, « L'Amour au siècle des Lumières : Essor et fin des libertins », *Revue des sciences sociales* [En ligne], 58, 2017, pp. 40-45.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ NÈGRE, *op. cit.*, p. 40.

¹⁸⁶ DÉCOTE Georges, *L'Itinéraire de Jacques Cazotte (1719-1792) : de la fiction littéraire au mysticisme politique*, Genève : Librairie Droz, 1984, pp. 273-274.

recueil en 1698¹⁸⁷ et dans un autre daté de 1714¹⁸⁸, tous deux de Mme de Murat, *Le Prince invisible* de Mme Lévesque en 1722, *Le Sylphe, ou songe de Madame de R*** écrit par elle-même à Madame de S****, de Claude-Prosper Jolyot de Crébillon, en 1730, *Le Nouvelliste aérien ou le Sylphe amoureux* de Caylus en 1734¹⁸⁹, *Le Mari sylphe* de Marmontel en 1761, et bien d'autres.

Le Sylphe est devenu, dès 1730 sous la plume de Crébillon fils, un thème majeur de la littérature. La construction de son œuvre *Le Sylphe* est très similaire à celui de notre *Sylphe amoureux*, et notre analyse du premier peut être rattachée à celle du second. Le Sylphe, être aérien, n'a sans doute pas été choisi au hasard par l'auteur, puisqu'il est, selon la théorie de Christophe Cosker¹⁹⁰, l'élément évanescence par excellence, celui qui se dérobe, est invisible et mystérieux. Les contenus littéraires qui sont associés à la figure du Sylphe jouent aussi de ce mystère depuis *Le Comte de Gébalis* en 1670, puisque c'est ce texte qui a popularisé en France ce personnage à la plastique parfaite, aux sentiments sincères et à la morale irréprochable.

La thématique amoureuse se découvre donc un sens nouveau à cette époque, et la figure de l'Amour est déconstruite pour en extraire au moins deux types¹⁹¹ : l'amour-passion, l'idéal le plus difficile à atteindre, mais qui est capable d'unir deux personnes à jamais, et l'amour-goût, forme la plus répandue qui implique un plaisir momentané et immédiat¹⁹². C'est cette lecture libertine qui s'épanouit au XVIII^e siècle, et qui touche tout à la fois *Le Sylphe amoureux* et plus encore *L'Amant Salamandre* dans notre recueil. Pourtant, une distinction assez nette est à marquer parce que, loin de rechercher le plaisir temporaire des sens, la marquise d'Autricourt, personnage central du *Sylphe amoureux*, recherche l'être parfait qui saura éveiller ses sens et la stimuler intellectuellement, pour

¹⁸⁷ COMTESSE DE MURAT, Henriette-Julie de Castelnau, *Les Nouveaux Contes de fées*, Paris, Claude Barbin, 1698, 1 vol., in-12. Conservé à Paris, BnF, 8-BL-19111.

¹⁸⁸ COMTESSE DE MURAT, Henriette-Julie de Castelnau, *L'Esprit follet, ou le sylphe amoureux dans Avantures choisies [...]*, Paris, Pierre Prault, 1714, 2 vol., in-12 ; rééd. Paris, Guillaume Saugrain, 1732, 1 vol., in-12. Conservés à Paris, BnF, 8-BL-21854 (1) et (2) (éd. de 1714) et 8-Y2-8800 (éd. de 1732).

¹⁸⁹ COMTE DE CAYLUS, Anne-Claude, *Le Nouvelliste aérien, ou le sylphe amoureux*, Amsterdam, [s.n.], 1734, 1 vol., in-12. Conservé à Paris, BnF, Y2-56947 ; voir NÈGRE, *op. cit.*, p. 40.

¹⁹⁰ COSKER Christophe, « La Vaporisation du corps amoureux dans *Le Sylphe* de Crébillon fils », dans *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 10, 2012, pp. 71-82.

¹⁹¹ MESSINA, *op. cit.* ; les appellations « amour-passion » et « amour-goût » sont probablement reprises de Stendhal, *De l'Amour*, 1822. Messina s'approprie ces termes pour l'analyse qu'elle fait de l'amour libertin au siècle des Lumières.

¹⁹² *Ibid.*

toujours. Il ne s'agit donc pas simplement d'un plaisir éphémère qu'il faut contenter, ou même d'un plaisir charnel à assouvir, mais bien de la recherche de l'être parfait, au-delà des convenances imposées aux femmes de l'époque.

II. L'INTRIGUE AMOUREUSE DANS LE SYLPHE AMOUREUX

Le conte du *Sylphe amoureux* est l'histoire d'une intrigue amoureuse entre un Sylphe, un esprit élémentaire habitant les airs, avec une jeune femme, la Marquise d'Autricourt.

A. LA THÉMATIQUE AMOUREUSE

L'intrigue du *Sylphe amoureux* se construit en mettant en scène une femme – la jeune veuve d'Autricourt – à qui un Sylphe fait une cour effrénée, mais cet esprit élémentaire s'avère finalement être un homme soucieux de s'attirer les faveurs de la dame. C'est un texte à la mécanique bien rôdée sur les sentiments féminins, et tout à la fois une critique morale. La thématique est bien connue : la femme est une proie qu'il faut atteindre, et la façon d'y parvenir est le jeu de séduction, considéré comme un art complexe duquel l'homme doit pouvoir tirer le meilleur parti. La composante particulière qui mèle le surnaturel au récit teinte cette nouvelle de mystère et est justement une particularité de la thématique du *Sylphe amoureux*.

Le conte débute donc sur une description des plus avantageuses de la marquise et pose les bases de cette mécanique : elle est belle, charmante, gracieuse et intelligente. C'est une femme cultivée, bien entourée, capable de raison et de discernement, un modèle de vertus et de qualités de cœur (*S.a.*, p. 127). Pourtant, aucun homme ne trouve grâce à ses yeux et « l'amour est une passion qu'elle méprise [...], elle n'en fait qu'un jeu d'esprit où son cœur ne prend point de part » (*S.a.*, p. 128). Plaire à une telle femme devient donc bien plus qu'un jeu ou une envie, mais un réel défi. Le conte est construit de telle manière qu'il laisse planer le doute jusqu'à la fin quant à l'existence de cet amant immortel et invisible, puisque dès le début, la présence du Sylphe n'est que suggérée par les mots et

les présents qu'il laisse. La séduction s'installe au fur et à mesure de l'avancée de l'intrigue, et c'est tout à la fois une leçon de morale amoureuse et un jeu du mystère qui s'établissent : il y a d'abord les billets que le Sylphe laisse à la jeune femme (*S.a.*, pp. 131, 138, 141, 143-144, 147), puis les petites attentions comme les bijoux (*S.a.*, p. 131), les fioles contenant soi-disant des philtres et essences magiques (*S.a.*, pp. 136), les papillons préférés de la marquise (*S.a.*, p. 139), qui s'était confiée de cette intérêt à Mlle de Fontenay plus tôt lors d'une promenade (*S.a.*, p. 134), la musique jouée par les musiciens (*S.a.*, pp. 146-147) sont autant d'éléments qu'on ne parvient pas à expliquer avant la fin et qui participent de cette construction du mystère et de la morale amoureuse.

Le conte, on le voit, est organisé autour de la caractéristique de l'invisibilité du Sylphe, déjà relevée : à aucun moment, ni la marquise, ni le lecteur ne peuvent voir cet être en action. Il est d'ailleurs décrit à plusieurs reprises comme étant invisible ou aérien.

Le premier billet que reçoit la marquise d'Autricourt, le lendemain de la première manifestation invisible du Sylphe dans la chambre de la dame, au milieu de la nuit, plante le décor du récit et reprend tous les contenus culturels associés aux esprits élémentaires, comme nous le mentionnions plus haut :

Quel autre amant dans l'univers
A l'honneur de porter vos fers,
A plus que moi droit de prétendre ?
J'aurai toujours pour vous l'ardeur d'un Salamandre,
Et la fidélité des habitants des airs (*S.a.*, p. 131)

Jamais ce « je » n'est décrit dans le *Sylphe amoureux*, puisqu'il n'est jamais vu. Pourtant, la jeune marquise semble savoir tout ce qu'il y a à connaître de cet être, et nourrit de forts espoirs : « [...] vous comptez extrêmement sur la loyauté des sylphes (*S.a.*, p. 137) ». Cette phrase est intéressante parce qu'elle révèle la forte intertextualité avec *Le Comte de Gabalis*, ce que le conte souligne d'emblée à la deuxième page du récit, lorsqu'il est écrit qu'elles « avaient lu ensemble le *Comte de Gabalis* (*S.a.*, p. 128) ». Ce passage légitime d'ailleurs sans doute, plus que pour n'importe quel autre œuvre sur le Sylphe, sa présence dans le recueil de Garnier, puisqu'il est une marque évidente d'une inspiration puisée dans toute la mythologie des êtres élémentaires que l'Abbé de Villars a apportée dans son *Comte de Gabalis*.

Entre tant de rares secrets,
Je n'en ai mis aucun de ceux par qui les belles
Peuvent conserver leurs attraits ;
Vous en avez, Iris, comme les immortelles,
Qui ne s'effaceront jamais (*S.a.*, p. 138)

Cet extrait témoigne de nouveau de plusieurs éléments qu'il semble intéressant de souligner, car ils renforcent l'intertextualité entre les œuvres. Les êtres élémentaires sont dépositaires de secrets, de vérités dont ne disposent pas les Hommes. C'est l'idée que sous-tendait déjà le comte de Gabalis dans l'œuvre éponyme, quand il parlait de s'unir à l'une de ces créatures (*C.G.*, p. 22). Cette phrase renforce l'aspect mystérieux et secret de cette affaire amoureuse, bien plus qu'elle ne donne de renseignements que ne connaissaient déjà les lecteurs. En effet, la figure du Sylphe est d'ores et déjà connue des lecteurs de l'époque et est devenue une thématique amoureuse importante, tout comme le sont le Salamandre et le Gnome, dont le récit parle également. En revanche, nous pouvons noter une dissimilitude avec *Le Comte de Gabalis* dans l'un des aspects les plus importants de la figure des esprits élémentaires : ils ne sont, jusqu'à leur union avec un humain, pas immortels, et c'est cette union qui leur permet d'atteindre l'immortalité de l'âme. Cette différence, nous pourrons aussi la noter dans *L'Amant Salamandre*. La vision que nous avons de ces êtres change donc, passant du paradigme d'êtres qui doivent être sauvés de la mort à celui d'êtres qui sauvent en accordant l'immortalité. Ils obtiennent un pouvoir supplémentaire, et c'est eux qui en font cadeau à l'Homme, non plus l'inverse.

B. LA RÊVERIE ET LA MATÉRIALISATION PROGRESSIVE DU PERSONNAGE AMOUREUX

La dimension onirique est fort présente au début du conte et sert à mettre en place la dimension surnaturelle du récit, sans qu'on puisse douter du fait que la marquise soit saine d'esprit. En effet, c'est au milieu de la nuit qu'elle est réveillée par un bruit dans sa chambre. Toute la scène participe à la construction d'un rêve : la clarté d'une bougie, le rideau qui remue comme s'il bougeait sous l'effet du vent, la petite clé dorée suspendue au plafond du lit, le fait que la marquise se croie encore endormie, qu'elle prenne pour un songe ce qu'elle voit, qu'elle fasse des efforts pour se réveiller alors qu'elle l'est bel et

bien (*S.a.*, p. 129). C'est une mécanique intéressante qui nous indique déjà le caractère incroyable et surnaturel de l'histoire. C'est là l'enjeu de cette dimension du rêve : installer un imaginaire éthéré, aérien et impalpable, à l'image du Sylphe qu'on ne voit pas.

De fait, la présence de cet être est uniquement réduite à des objets en lévitation, à des apparitions de cadeaux, de papillons, à des poèmes qui exaltent et flattent la jeune femme et à une cour enflammée qui découle de toutes ces attentions. C'est grâce à ces événements, qui s'enchaînent comme s'il s'agissait d'une gradation, que le jeu de séduction se crée et se met en place, au fil du récit, dans le plus grand mystère. Le Sylphe effraie, il intrigue, il fait douter, mais jamais il ne laisse la marquise ou sa dame de compagnie, mademoiselle de Fontenay, indifférentes. C'est cette part d'inconnu, de secret, d'inexplicable, qui conduit la jeune femme à pousser sa curiosité toujours plus loin, jusqu'à se laisser prendre au jeu. C'est ce jeu par excellence qui est révélé dans le *Comte de Gabalis*, lorsque le comte dévoile les secrets de la cabale à son élève, notamment celui de l'existence des esprits élémentaires. C'est autour de ce pivot que s'articule tout le récit : l'inconnu, le mystère.

On constate d'ailleurs une gradation dans la matérialisation du Sylphe, au fur et à mesure que le jeu amoureux prend en substance. D'abord éthéré, invisible, il est écrit qu'il se matérialise plus tard sous la forme d'une centaine de papillons, ainsi que l'aurait souhaité la marquise d'Autricourt, au détour d'une conversation privée lors d'une promenade. Plus tard, lorsque celle-ci se retire à la campagne, le maître du bac lui donne un billet qu'il aurait reçu d'un jeune homme à cheval (*S.a.*, p. 143), qui s'en serait ensuite allé vers la maison de campagne de la marquise pour prévenir la maisonnée de son arrivée prochaine, devançant de près de deux heures le valet qui avait été envoyé pour ce faire (*S.a.*, p. 144). Le même homme aurait ensuite engagé un orchestre qu'il aurait accompagné jusque chez la marquise, pour lui jouer la sérénade (*S.a.*, pp. 146-147), précisant aux musiciens que si la jeune femme ne sortait pas se promener, ceux-ci devraient se déplacer jusque sous ses fenêtres (*S.a.*, p. 148). Invisible au début, notre être surnaturel prend ensuite les traits d'une créature appréciée de la dame, le papillon, pour finir désormais par prendre ceux d'un jeune homme, le comte de Ponteuil. Comme dans *Le Sylphe* de Crébillon fils, cette attente dans la révélation de l'identité du personnage est

considérée comme un procédé de dramatisation¹⁹³. D'ailleurs, cette gradation de la matérialisation se révèle avec un nouveau billet :

Devrais-je me cacher encore ?
Amour cruel, quel destin rigoureux !
Viens secourir un amant malheureux ;
Puisque les beaux yeux que j'adore
Ont enfin vu briller mes feux,
Devrais-je me cacher encore ? (*S.a.*, p. 147)

Cette mécanique de la révélation atteint son apogée lorsque la marquise d'Autricourt reçoit de sa tante une proposition de mariage de la part du comte de Ponteuil, lequel apparaît à sa dame pour lui dire que le Sylphe l'a rendu invisible et lui a cédé tous ses droits sur son cœur. Ainsi, le jeu de séduction est à son paroxysme, et l'homme obtient de la jeune femme ce qu'il voulait, tout en lui avouant comment il s'y était pris pour se mettre en scène depuis le début.

Cette révélation peut être lue comme une leçon morale, une mise en garde pour les jeunes femmes qui attendent l'homme parfait, idéalisé... qui n'existe pas. En effet, ce prétendant, le comte de Ponteuil, est déjà connu de la marquise, qui ne lui accorde pourtant pas l'intérêt qu'il escompte, comme il était écrit qu'elle n'en accordait aucun à personne. On comprend alors que tout l'intérêt de ce jeu amoureux et le mystère qui nimbait le personnage du Sylphe n'étaient utiles que pour l'apogée de cette conquête sentimentale : c'était une façon de tirer parti du caractère trop réfractaire et trop exigeant de la jeune femme. En effet, puisqu'elle refusait les avances de tous les prétendants qui se présentaient à sa porte, le comte a imaginé une façon de procéder qui n'aurait pu être éconduite par la jeune femme, qui n'avait aucune prise sur la situation. « Le peu de disposition [...] que je vous ai vu à recevoir les soins de tous ceux qui ont osé vous adorer, me fit imaginer de vous rendre les miens, d'une manière si singulière, qu'il ne fût pas en votre pouvoir de les refuser » (*S.a.*, p. 152). C'est un lieu commun très prisé : la femme est considérée comme indifférente, voire même presque cruelle à l'égard de ses prétendants, alors que le Sylphe n'est qu'amour, ce qu'il révèle dans ses billets laissés à la marquise.

¹⁹³ COSKER Christophe, *op. cit.*, p. 74.

C. UN CONTE MORAL CHASTE ET ÉROTIQUE

À la différence du *Sylphe* de Crébillon fils, ou même du *Comte de Gabalis* qui le sous-entend plus que fortement, il n'y a pas, dans le *Sylphe amoureux*, de discours résolument licencieux, dans le sens où jamais il n'est fait mention de l'acte sexuel, ni même de désir charnel. Le texte est complètement désexualisé au profit d'une volonté, pour la marquise, non pas d'aimer, mais de voir¹⁹⁴. C'est le mystère autour du personnage qui pousse cette dernière à investiguer, à ne pas repousser cet amant aérien. Si la beauté de la marquise est à plusieurs reprises louée, ce n'est que pour souligner la cour effrénée que lui fait l'esprit élémentaire, puisque tout le discours semble ne tenir en considération que les sentiments les plus nobles et vertueux de l'Amour.

L'épisode des fioles de parfums dans le coffret en est un exemple bien parlant, puisqu'il donne en quelque sorte une morale amoureuse, voire une philosophie de l'amour durable : « recette contre l'infidélité » (caractéristique déjà bien connue des Sylphes) (*S.a.*, p. 136) ; « préservatif contre l'indiscrétion des amants » (*S.a.*, p. 136) ; « philtre pour conserver ou faire naître l'amour dans le mariage » (cette précision est d'autant plus importante qu'il s'agit d'une morale amoureuse) (*S.a.*, p. 137) ; « essence de pavot de Cythère [autre nom donné à la déesse de l'Amour Aphrodite] pour endormir les jaloux » (*S.a.*, p. 137) ; « spécifique pour ranimer une passion que le temps commence à éteindre » (*S.a.*, p. 137) ; « secret pour assoupir les maux de l'absence » (*S.a.*, p. 138). D'ailleurs, le conte se résout assez rapidement sur la demande en mariage du Comte de Ponteuil, qui s'achève sur la célébration de « cet heureux hyménée [...] et l'amour fit les honneurs de la fête, comme il faisait la félicité de ces jeunes époux » (*S.a.*, p. 155). Le Sylphe ne cherche jamais à obtenir des faveurs auxquelles il ne pourrait moralement prétendre, s'attachant toujours au caractère idéal du sentiment amoureux et non à son caractère charnel.

Pourtant, on ne peut nier que ce jeu de séduction est là pour plaire et qu'il ne trouve d'intérêt que dans l'érotisme qu'il dégage et dans le désir suscité chez la marquise. Les propos du Sylphe ont pour but de séduire, notamment en témoignant d'un attachement sans limite à sa dame – attachement renforcé par la fidélité désormais légendaire des

¹⁹⁴ COSKER Christophe, *op. cit.*, p. 77.

Sylphes. C'est une mécanique qu'on retrouve très régulièrement dans la littérature d'amour (et du libertinage), notamment chez Crébillon, qui le dit dans son *Sylphe* : « la passion plaît, elle échauffe le cœur, éteint les réflexions, la séduction est continuelle, le retour sur soi-même, momentané, le plaisir redouble, la vertu disparaît, l'amant reste, comment fuir¹⁹⁵ ? ». En effet, cette réflexion fantasmée se retrouve aussi dans *Le Sylphe amoureux*, lorsque la marquise dit qu'elle voudrait que son « invisible amant eût la figure de M. de Ponteil, ou que M. de Ponteil eût l'amour & la délicatesse de l'esprit aérien » (*S.a.*, pp. 150-151). La marquise est sous le charme du Sylphe, qu'elle et sa dame de compagnie appellent « son amant aérien ». Si elle en rit, si elle en est parfois effrayée – ce que ne manquera pas d'être Mademoiselle de Fontenay –, elle n'esquisse pourtant aucun mouvement de recul, aucune envie que cela se termine. Elle pousse l'investigation aussi loin qu'elle le peut, bénéficie de peu de moments où elle est en mesure de réfléchir de manière posée à ces événements étranges, et finalement abandonne la fuite et renonce à laisser cet amant mystérieux, qui est devenu l'événement majeur de sa vie, son sujet de discussion le plus prégnant.

Ainsi, si le texte ne parle jamais d'érotisme en des termes explicites, il le suscite bel et bien de toutes les manières possibles, par les attentes de la marquise, par tout le bagage intertextuel autour du Sylphe, par l'ardeur qu'il a de vouloir se dévoiler, par l'envie d'un mariage et par cette séduction immodérée. On peut donc en conclure que l'érotisme dans *Le Sylphe amoureux* est de l'ordre de l'idéalisme et non foncièrement libertin.

III. LE JEU AMOUREUX DANS *L'AMANT SALAMANDRE*

L'histoire de l'*Amant Salamandre* est celle d'une jeune fille, Julie, qui s'obstine à refuser les avances de tous ses prétendants parce qu'elle nourrit le secret espoir d'épouser celui à qui sa gouvernante l'a promise : un Salamandre, esprit élémentaire du feu, réputé être parfait de corps et d'esprit. Cette intrigue amoureuse prend place dans la première

¹⁹⁵ CRÉBILLON Claude, *Le Sylphe*, dans *Oeuvres complètes*, t. I, Paris, Classiques Garnier, 1999, p. 30.

partie du roman et dans le début de la deuxième partie¹⁹⁶.

À la différence du *Sylphe amoureux*, récit marqué par l'innocence et la vertu, et qui aboutissait à une véritable *happy end* s'il en est, *L'Amant Salamandre* est un roman construit comme une incontestable critique de la morale et des théories occultes, avec pour élément central de cette première partie la thématique de l'amour et du malheur qui en découle. La partie qui nous intéresse n'a rien d'un récit heureux, sa fin est même tragique. Si les quelques paragraphes qui introduisent l'histoire sont dits de la plume de l'amie de Julie, personnage central du roman, c'est pourtant Julie elle-même qui s'adresse à son lecteur dans la majorité du récit¹⁹⁷, par une narration en « je » qui donne d'autant plus de poids à ses mots et à l'histoire qu'elle semble l'écrire *a posteriori*, avec quelques marques d'amertume et de désillusion que le lecteur découvre au fur et à mesure de sa lecture.

A. LES MÉCANIQUES DE LA THÉMATIQUE SENTIMENTALE

L'histoire commence par la description de la jeune fille et de son ascendance fort méritante (*A.S.*, p. 320). C'est un procédé habituel, comme nous l'avons vu, de faire étalage des vertus du personnage pour lui attirer la sympathie du lecteur et pour marquer un contraste net entre ce qu'il est et ce qui lui arrivera dans la suite de ses aventures. On y apprend que Julie est une fille bien née, fortunée, élevée avec la plus grande attention, ayant les faveurs de la nature, pourvue de vivacité et d'esprit, de raison et du goût des belles choses. En somme, la jeune fille est décrite comme parfaite et vertueuse selon les dires de ses prétendants, bien qu'elle souligne son aversion pour eux dès le début du roman (*A.S.*, p. 321). La mécanique principale de l'intrigue amoureuse est mise en place : elle rejette et méprise les hommes au point de rendre déserte la maison de son père. Le procédé n'est pas nouveau, nous l'avons déjà rencontré dans le *Sylphe amoureux*. Ce qui diffère, en revanche, ce sont les raisons qui poussent la protagoniste à éconduire ses prétendants durant tout le début de la première partie du roman, ainsi que la temporalité

¹⁹⁶ Pour rappel, nous avons volontairement décidé de ne pas traiter entièrement la seconde partie du roman, puisque le Salamandre n'en fait plus partie à partir de la page 414 du recueil.

¹⁹⁷ À l'exception du passage qui clôture la première partie, et de celui du début de la seconde partie, qui sont des discours du Salamandre et qui se révèlent assez volumineux.

des événements. En effet, dans le *Sylphe amoureux*, la marquise éconduisait ses prétendants avant de recevoir les avances de son amant sylphe alors que, dans ce roman, Julie s'imagine qu'elle est promise à un esprit élémentaire, ce qui la pousse à refuser tous les hommes. Cette différence notoire a son importance dans la construction de la suite du récit.

Et quoique j'eusse marqué, dès le berceau même, une aversion presque invincible pour tous les hommes, cependant je me sentais un fond de tendresse dans le cœur, qui ne dénotait que trop bien le contraste de cette prétendue antipathie. Toute jeune que j'étais, j'avais imaginé que je devais aimer un homme extraordinaire (*A.S.*, p. 321).

On peut considérer que les exigences de Julie quant à ses prétentions amoureuses sont tout à la fois dues à la grande estime qu'elle a d'elle-même (« [...] tu ne trouves rien qui puisse te mériter », *A.S.*, p. 323¹⁹⁸), aux désirs qui y sont liés (*A.S.*, p. 321), aux paroles méprisantes d'ironie que les mères de ses prétendants adressent à son père (*A.S.*, p. 322), qui ne font que souligner ce que Julie pensait déjà antérieurement et, plus tard, à la promesse de sa gouvernante selon laquelle elle se lierait d'amour avec un être divin, un Salamandre (*A.S.*, p. 334). Le récit est élaboré de telle sorte que la narratrice parle d'abord de ce qu'elle ressent vis-à-vis des hommes depuis qu'elle est en âge de parler, puis des confidences de sa gouvernante sur sa destinée, comme si cette dernière ne venait qu'appuyer une prédisposition qui était déjà bien ancrée dans la mentalité de Julie. C'est un point important selon nous, puisqu'il appuie sur la malléabilité de l'esprit de Julie, manipulée par sa gouvernante, manipulation qui se révélera être, plus tard dans le roman, le comble de son malheur social et sentimental, le point de départ de tout le récit et de sa morale. Il y a donc un jeu entre ce qu'elle pense des hommes, sa façon de réagir en leur présence et l'espoir qu'elle nourrit de voir se manifester son amant promis.

B. FANTASME ET RÉALITÉ EN (DÉ)FAVEUR DE L'AMOUR

Sur les cinquante premières pages qui composent la première partie du roman, il n'y a que des mentions indirectes du Salamandre. Véritable promesse faite autant à Julie qu'au

¹⁹⁸ Référencée comme étant la page 233 dans le recueil, il s'agit d'une erreur de numérotation de la part de l'éditeur ou de l'imprimeur. Lorsque nous aurons à citer cette page à l'avenir, nous emploierons la numérotation attendue 323.

lecteur, il n'y a aucune action, aucun mot qui trahisse l'existence ou non de cet amant. Cette absence permet de mettre en place le désir qui s'installe par l'attente, et qui croît toujours plus avec l'insistance des demandes et la cour que les hommes, notamment le filleul de l'abbesse, font à Julie.

Pour entretenir cette tension entre attente et apparition du Salamandre, on rencontre à plusieurs reprises des passages qui insistent sur le fait que la jeune fille est très demandée (*A.S.*, pp. 321, 325, 349-350, 352) mais qu'elle en est agacée et qu'elle se refuse toujours avec force. Cette situation commence dès le début du roman, avant la mort de sa mère (*A.S.*, pp. 323-324), puis elle se poursuit au décès de son père qui arrive quelques mois après celui de son épouse, et encore à l'arrivée de sa cousine et unique héritière, avec qui elle va lier une profonde amitié (*A.S.*, p. 324). Elles restent toutes deux dans la maison familiale durant six mois, refusant toute visite, avant d'annoncer leur départ au couvent pour quelques temps (*A.S.*, p. 326). Cette retraite constitue, pour Julie, l'espoir de pouvoir vivre sereinement, sans devoir répondre aux avances des hommes, tout en se laissant du temps pour que son promis élémentaire fasse son entrée.

Le début du roman est construit sur cette opposition entre le nombre de prétendants bien réels qui se bousculent pour obtenir les faveurs de Julie et l'absence de celui qu'elle attend, qui ne se manifeste pas avant la moitié de la première partie et qui n'est pas considéré par la société instruite comme réel. C'est un rêve, une chimère qu'elle nourrit depuis qu'elle est en âge d'aimer, et qui donne corps à ses croyances et à ses espoirs. Les cinquante premières pages de la première partie s'appuient sur cette lutte de Julie, qui résiste aux approches des hommes jusque dans le couvent où elle s'est établie avec sa cousine (*A.S.*, p. 340). Elle y fait la rencontre d'un jeune comte, filleul de l'abbesse, et ce dernier, comme tous les hommes qui croisent la route de Julie, tombe sous son charme et lui fait la cour, allant même jusqu'à lui déclarer son amour, fort cavalièrement selon elle (*A.S.*, pp. 349-350). Alors que toutes les jeunes filles de l'entourage de Julie témoignent leur intérêt pour ce jeune homme, celle-ci reste concentrée sur la promesse qui lui a été faite et se désintéresse du prétendant.

La fidélité typique qui caractérise le Salamandre se retrouve tout à fait incarnée en Julie. C'est une première similitude avec les enseignements décrits dans le *Comte de Gervalis*, lorsque le comte insistait pour que son disciple renonce à l'amour de ses

semblables pour se dévouer uniquement à son esprit élémentaire (*C.G.*, p. 17). Le Salamandre (*A.S.*, p. 338) est connu pour être un être fidèle, autant sinon plus que n'importe quel autre esprit élémentaire. Voir ce critère de fidélité suprême incarné par le personnage principal force autant le respect et l'admiration, ainsi que la dévotion absolue que Julie lui voue. Ainsi, comme pour toutes les autres mécaniques qui se mettent en place dans le récit, c'est la grande vertu de Julie qui la poussera à vivre ses plus grands malheurs et à susciter la pitié des lecteurs sur son sort.

C. LE RÔLE DE VICTIME DE L'AMOUR

Tandis que les deux jeunes filles s'isolent dans leur couvent, où elles se plaisent et font la connaissance de deux autres demoiselles avec qui elles se lient d'amitié, Julie ne parvient toujours pas à trouver les hommes à son goût et s'en explique à sa cousine. L'aveu de ses attentes à sa confidente est lui aussi construit de telle sorte qu'on pousse le lecteur à croire à ses dires : la jeune fille sait que ce qu'elle pense est déraisonnable et qu'on pourrait la croire folle si elle en parlait (« Je suis folle, & vous me croirez telle, quand je vous aurai fait l'aveu de mes visions », *A.S.*, pp. 326-327), et c'est cette ambivalence qui cristallise la véracité du récit, du point de vue de sa narratrice. C'est ce qui rend l'histoire plus vraisemblable, plus réelle lorsque la protagoniste admet qu'on pourrait la penser folle :

Vous me croyez l'esprit aliéné ; mais pour vous tirer de votre erreur, je vais mettre mes idées dans tout leur jour. Il faut pour cet effet que je vous dise ce qui les a fait naître dans mon esprit, & ce qui m'a rempli l'imagination de chimères qui passeront toujours pour traits de folie dans l'esprit des personnes qui, comme vous & bien d'autres, ne connaissent que ce qui tombe sous les sens (*A.S.*, p. 332).

La jeune fille admet le côté invraisemblable que peut avoir son aveu et appuie sur la détresse sentimentale qu'elle ressent, ce qui met le lecteur dans des dispositions qui lui font accepter plus volontiers l'infortune de la jeune fille et la pitié qu'on pourrait avoir à son égard. Les mots employés sont eux aussi révélateurs de l'état d'esprit dans lequel le personnage se trouve, au moment où elle converse avec sa cousine. Les termes *chimères* et *imagination* renvoient à ce champ lexical de l'irréel, du rêve et ils sont contrebalancés par les termes *traits de folie* et *ce qui tombe sous les sens*. Une ambivalence est mise à

jour, et le lecteur se retrouve confronté à un impossible qui se sait et se refuse, ainsi qu'à un possible qui ne se comprend que par des connaissances supérieures. Or, Julie est en possession de ces mystères, révélés par sa gouvernante, ce qui fait d'elle une personne éclairée, selon les croyances des Sages cabalistes. Le *Comte de Gabalis* explicitait exactement la même chose lorsqu'il opposait les non-initiés aux Sages qui avaient connaissance des mystères de la Cabale (*C.G.*, pp. 11-12).

Si l'intertextualité avec le *Comte de Gabalis* n'est pas explicitement établie, comme elle l'était dans *Le Sylphe amoureux*, il existe néanmoins des similitudes de discours qui expliquent la présence de ce roman dans le recueil que nous étudions : l'amant dont il est question est un esprit tout de flammes, habitant du feu. Dans ce roman, on le compare à un dieu subalterne. D'ailleurs, il est souvent appelé « amant divin » (*A.S.*, p. 333), « amant tout divin » (*A.S.*, pp. 334, 367), « ces divinités » (*A.S.*, p. 342), « il est tout divin » (*A.S.*, p. 370), etc. Dans le *Comte de Gabalis*, cette « divinisation » est citée lorsque dans l'Antiquité, les esprits élémentaires se sont érigés en divinités (*C.G.*, p. 77) et ont été considérés comme telles par les historiens, faisant de leurs enfants des dieux et demi-dieux.

Un autre élément qui illustre l'intertextualité forte avec le *Comte de Gabalis*, moins factuellement que logiquement pour la tournure du récit, est la mécanique du secret, du mystère, que nous évoquions déjà plus tôt :

Elle me recommanda le secret sur tout ce qu'elle m'avait dit depuis qu'elle était auprès de moi, & sur ce qui venait de se passer. Si je vous connaissais moins, ma chère Julie, & que je n'eusse pas des preuves de votre discréption, je n'aurais eu garde de vous dévoiler des mystères qui ne sont pas faits pour tout le monde : méritez ma confiance (*A.S.*, p. 335).

Cette mécanique du secret est largement utilisée, comme dans le *Sylphe amoureux* ou *Le Sylphe* de Crèvecoeur fils, pour assurer une tenue au récit, un suspense. Elle participe à l'élaboration de la figure de l'esprit élémentaire, mais aussi à l'univers mystérieux qui l'entoure et qui entoure la Cabale, qu'elle soit citée ou qu'elle soit sous-entendue lorsqu'on parle de « dévoiler des mystères qui ne sont pas faits pour tout le monde ». Dans cet extrait, qui intervient directement après l'annonce de la gouvernante à Julie concernant le fait qu'elle devait se réservier pour son Salamandre, on voit que s'installe

cette mécanique bien rôdée. Mais celle-ci agit différemment cette fois, parce qu'elle n'a pas pour unique dessein de protéger la jeune fille des opinions contradictoires de ses proches, elle veut surtout préserver la gouvernante et ses plans machiavéliques, qui ne seront dévoilés au lecteur qu'à la fin de la première partie. Ce secret est donc favorable à la supercherie.

Comme dans *Le Comte de Gabalis*, les esprits élémentaires sont détenteurs de savoirs, de secrets que les hommes ne sont pas censés connaître. Et c'est le commerce des Hommes initiés avec les esprits élémentaires qui leur donne leurs connaissances. C'est donc d'autant plus important pour Julie que sa gouvernante lui confie qu'elle est désormais détentrice d'un savoir que peu de gens détiennent (A.S., p. 335) car cela renforce la mécanique mise en place et cela conforte Julie dans ses croyances. La promesse d'une félicité tant attendue, présentée comme étant la destinée de Julie, ne peut que faire comprendre au lecteur la manipulation qu'elle a subie. Cela raffermit la vision du lecteur sur l'infortune de la narratrice, qui est finalement victime d'une machination depuis son enfance.

Lorsque Julie fait l'aveu de ses rêves d'amour à sa cousine, elle prend soin d'expliquer ce qu'est un Salamandre (A.S., p. 338), ainsi qu'un Sylphe, deux des esprits élémentaires déjà cités dans *Le Comte de Gabalis*, de manière similaire (C.G., pp. 19-21). Les traits polymorphes de ces êtres élémentaires sont encore une fois repris dans notre texte, ainsi qu'ils le sont dans le *Comte de Gabalis* et dans le *Sylphe amoureux*.

Alors qu'elles quittent le couvent pour échapper aux prétentions du jeune comte, Julie et sa cousine s'établissent à Paris, discrètement. Elles mènent une vie tranquille jusqu'au jour où, au détour d'une promenade, Julie retrouve sa vieille gouvernante et l'invite à s'installer chez elle, au grand dam de la cousine qui voit en elle une personne mal intentionnée et néfaste, qui se joue de Julie à son insu (A.S., pp. 339, 366). Cette rencontre est la consécration des plans de la vieille femme, qui se rend compte que sa protégée s'en est tenue à la destinée qu'elle lui avait prédite, et qu'elle attend son amant depuis lors. Dès cette rencontre, tout se met en marche et le récit qui souffrait de quelques longueurs dues à l'absence d'une quelconque présence du Salamandre se met à avancer bien plus rapidement.

Durant toute son idylle avec son Salamandre, qui se dévoile à la seconde moitié de la

première partie (*A.S.*, p. 370), le secret prédomine :

Il m'assura [...] qu'il s'était offert à mes regards plusieurs fois, mais qu'il avait craint que ma grande jeunesse ne me rendît imprudente jusqu'à l'indiscrétion. Ce n'est pas, me dit-il, qu'il ne m'eût été facile de vous corriger de ce défaut [...] mais le ciel, en vous prodiguant ses faveurs, rend ma puissance inutile auprès de vous, puisque rien ne vous manque pour posséder un amant d'espèce divine. Tout ce que je vous demande, c'est un secret inviolable : il y va de votre bonheur & du mien (*A.S.*, p. 372).

Ce secret inviolable amène Julie à s'interroger, puisqu'il est évident que tous les domestiques voient cet amant rentrer chaque soir et sortir chaque matin de chez la jeune femme, plutôt que de se rendre invisible, ainsi qu'un Salamandre en est capable. Puisqu'il s'agit d'un piège, et que Julie en est encore la dupe, ce sera sa gouvernante qui légitimera à plusieurs reprises cette présence : si Julie tombe enceinte, il faut bien qu'on sache qu'elle l'est d'un homme auquel elle est prétendument mariée. C'est la raison pour laquelle il ne se rend pas invisible aux yeux des domestiques (*A.S.*, p. 380).

D. UNE FORME ÉROTIQUE MORALE

[...] Courage, ma chère enfant, vous touchez au moment qui doit mettre le comble à votre félicité ; cet amant tout divin que le ciel vous destine depuis que vous êtes au monde va s'offrir à vos regards d'une façon toute extraordinaire... (*A.S.*, p. 367)

La présence de la gouvernante constitue le commencement d'une autre partie du récit, un point de départ dans la chute de Julie dans ses malheurs véritables. Pour autant, cette partie est amenée comme s'il s'agissait d'une certaine forme de consécration. C'est le jour de son anniversaire que Julie fait la rencontre du Salamandre, alors que sa gouvernante lui propose de faire tirer quelques feux d'artifice pour l'occasion. C'est là qu'elles rencontrent, au détour de leur promenade, un globe de feu en lévitation, immobile (*A.S.*, p. 369). Cette même mécanique, nous l'avons vue dans le *Sylphe amoureux*, tandis qu'il suspendait dans les airs une petite clé au-dessus de la tête du lit de sa dame. La réaction de Julie est d'ailleurs semblable à celle de la marquise d'Autricourt : elle fuit. Mais une nouvelle fois, une différence se marque entre les deux récits, puisque Julie est retenue de force par sa gouvernante (*A.S.*, p. 370) alors qu'il n'en était rien pour la marquise. La rencontre a finalement lieu lorsqu'apparaît, contre un mur au bout du jardin,

un homme de grande taille. La jeune fille n'a pas le temps de dire quoi que ce soit que déjà sa gouvernante enchaîne sur les qualités de cet homme :

[...] Eh bien, mademoiselle, comment trouvez-vous ce beau cavalier qui s'offre à vos yeux ? Il est d'autant plus digne de vous, qu'il est tout divin, & de plus revêtu d'une belle humanité ; ne mérite-t-il pas le sacrifice de toute cette foule de mortels que vos charmes rendent vos esclaves ? S'il vous convient, il va s'attacher à vous pendant tout le cours de votre vie ; il ne peut point vous faire part de son immortalité ; mais, par son pouvoir, le temps ni l'usage n'altéreront jamais vos charmes ; vous aurez toujours les grâces de la jeunesse : parlez, ma chère Julie ; si cet amant vous déplaît, il va disparaître, & vous ne le reverrez plus (*A.S.*, p. 370).

Cet extrait a plusieurs facettes : d'un côté, la gouvernante prend la parole pour vanter les mérites du jeune homme, révélant à Julie son ascendance divine et sa beauté, ce qui en fait un prétendant tout désigné pour elle. Ce n'est qu'après avoir fait les louanges du Salamandre, et lui avoir rappelé qu'il ne reparaîtrait plus devant elle s'il lui déplaisait, qu'elle lui donne la possibilité de répondre. Pour autant, Julie est tellement interdite qu'elle ne parvient pas à parler (*A.S.*, p. 371).

La suite de la scène est organisée de telle sorte que tout suggère l'érotisme : la chambre ornée d'un nombre infini de bougies, le sofa, la flatterie du Salamandre qui s'agenouille devant Julie pour lui faire « les caresses les plus flatteuses & les plus insinuantes », ainsi que les promesses de sa tendresse éternelle. C'est le moment que choisit Julie pour contempler son amant et s'apercevoir qu'il est d'une beauté inimaginable (*A.S.*, p. 371). Les flatteries se poursuivent et avec elles, l'assurance de plaire tout à fait à sa promise, qui s'en trouve charmée. Le discours que tient Julie procède d'une mécanique très similaire à celle qu'a démontée Christophe Cosker lorsqu'il a analysé *Le Sylphe* de Crébillon fils, à ceci près qu'il doit être aménagé pour le Salamandre : esprit élémentaire du feu, il est à l'ardeur ce que le Sylphe est à l'éther. Toute une mécanique s'établit autour du désir ardent, du « toujours plus » : Julie ne promet pas son silence, elle fait serment de fidélité et de discrétion à toute épreuve (*A.S.*, p. 373) ; elle se sent « tout en feu » à mesure qu'il lui parle et ressent une agitation qu'elle ne peut décrire (*A.S.*, p. 373). Refusant d'abord la proposition de sa gouvernante de la dénuder devant son amant divin, elle finit par céder à l'insistance de son amant (*A.S.*, pp. 373-374) ; elle confie que si elle ne s'était pas embarrassée d'un reste de pudeur, elle l'aurait elle-même entraîné jusqu'à son lit

(A.S., p. 374). On remarque de nouveau une intervention narroriale dans les termes « mon prétendu salamandre et ma fausse divinité » (A.S., p. 373-374), qui témoignent une fois de plus du caractère *a posteriori* de la narration, et donc de l'inclination de la narratrice à introduire, avant la résolution du jeu machiavélique, des indices sur la supercherie et son futur malheur.

Durant toute cette scène, comme pour endormir les sens de la jeune fille, le Salamandre et la gouvernante lui rappellent qu'il est une divinité et que cette espèce fonctionne différemment des humains (« [...] Ne pensez pas que nous autres dieux, nous suivions la maxime des mortels. Nos unions [...] n'ont besoin ni de notaire ni de prêtre » ; « Voilà, ma chère Julie, l'usage établi parmi les dieux de notre espèce [...] », A.S., p. 373). C'est clairement opposé à la morale et c'est cet enjeu qui posera un problème, pendant un instant, à la jeune fille, avant d'être désamorcé par le discours du jeune homme.

L'érotisme atteint son comble lorsque Julie est conduite au lit nuptial par sa gouvernante, qui la laisse ensuite seule avec son Salamandre. Ce dernier se jette dans ses bras et fait goûter à la jeune fille des « plaisirs inexprimables : caresses flatteuses, paroles insinuantes, tendres mouvements, rien ne fut épargné ; [elle] nageai[t] dans un torrent de délices » (A.S., p. 375). Le péché est alors commis et sans s'en rendre compte, Julie a succombé à ses passions, à son plaisir et à sa volupté, ce qui précipitera le départ de sa cousine de la demeure parisienne.

Bientôt, le malheur s'abat sur cette union, lorsque le Salamandre est victime d'un accident (A.S., p. 384) qui s'avérera être mortel (A.S., p. 411), laissant derrière lui une femme enceinte, victime de tous les mensonges dont elle prend conscience avec violence, et une mère éplorée qui n'était autre que la gouvernante, qui se donnera la mort peu de temps après son fils (A.S., p. 412). La morale s'impose d'emblée aux lecteurs, autant qu'à Julie qui est au désespoir : non mariée aux yeux de Dieu (dans un premier temps), enceinte, veuve, cette jeune fille qui s'est laissée berner par les impostures de sa gouvernante et de son amant se retrouve désormais la plus malheureuse de toutes. Pour comble de malheur, afin d'apitoyer une dernière fois les lecteurs sur son sort, elle fera une fausse couche et perdra l'enfant qu'elle a eu de son époux, dont l'union aura pourtant été légitimée par un prêtre peu avant sa mort.

Une fois de plus, la morale de l'histoire semble assez claire : à chercher un homme

parfait, un être supérieur capable de lui donner ce qu'aucun autre n'est en mesure de lui offrir, Julie se laisse berner d'illusions et finit malheureuse, seule, sans mari ni enfant, comme si le dénouement était un retour à un équilibre, qu'il ne pouvait y avoir de demi-mesure dans les malheurs de la jeune fille, ou dans les leçons qu'elle doit en tirer. C'est un avertissement pour toutes les jeunes filles de l'époque qui lisent cette œuvre : elles ne doivent pas se laisser convaincre de l'existence de telles chimères, par des personnes en apparence bienveillantes, mais qui ne servent que leurs propres desseins, sous peine de ne vivre qu'une succession de malheurs et d'infortunes.

IV. LES ONDINS : UN CAS PARTICULIER

L'histoire d'amour entre le Prince Verdo�ant et la Princesse Tramarine est aussi particulière, puisqu'elle est traitée différemment des autres histoires amoureuses du recueil. Dans cette œuvre, l'être élémentaire est idéalisé : non seulement il ne ment pas en se faisant passer pour un être élémentaire, puisqu'il en est « vraiment » un, mais en plus il ne demande rien, n'exige rien, ne gagne rien à son union maritale, sinon d'être avec la femme qu'il aime. Il ne soumet son épouse à aucune contrainte, à la différence de l'amant Salamandre qui exigeait la discrétion, le silence, la foi et la fidélité, ou à la différence du Sylphe amoureux qui joue sur son invisibilité et sur son désir de lui plaire en manipulant sa dulcinée, sans qu'elle ne puisse jamais le voir ni l'entendre, la plongeant dans l'incertitude et le doute. Au contraire, c'est la jeune Tramarine qui exige cette contrepartie de fidélité en premier, ce qui diverge des autres textes qui renversaient la tendance, en installant une supériorité spirituelle au Sylphe et au Salamandre. Le fait que ce soit la femme qui fasse le premier pas en ce sens est, selon nous, indicateur d'une vertu morale que l'autrice voulait intégrer dans son conte. L'époque est, nous le savons, propice aux comportements décadents et aux mœurs légères. Si c'est convenu et toléré pour la frange masculine de la population, cela l'est nettement moins pour les femmes, qui s'en cachent beaucoup plus par prudence que par bienséance. Et nous le savons, Tramarine n'a point péché à ce niveau. La tendance est donc inversée : c'est l'homme qui, cette fois, est au cœur des craintes et des attentes de la vertu.

D'une manière inattendue et très intelligente, l'histoire d'amour est élaborée autour d'une certaine morale. La vertu y est maîtresse, et il n'y a aucun passage de l'histoire qui n'est réellement culpabilisant, à la différence des autres textes qui se veulent plus paternalistes et moralisateurs. Tramarine est une jeune femme volontairement dépeinte comme courageuse et forte : elle endure tous les maux, la séparation avec son enfant, la solitude, l'exclusion, l'abandon, la séquestration, sans jamais désespérer ni reconnaître qu'elle est en tort. Elle reste fidèle à elle-même, à ses convictions et à l'homme auquel elle s'est donnée par amour. Et c'est cette vertu qui la conduira à la rédemption.

Elle est élevée dans un pays de femmes fortes, libres et guerrières, où l'homme n'est pas plus souhaité qu'il n'est toléré. Tout indique une misandrie totale, jusqu'à l'accouplement qui doit être une grâce divine de Pallas, sans intervention masculine. Et durant toute la narration, Tramarine n'aura pas réellement failli à son éducation. Verdo�ant, prince des ondins, lui apparaît tel un être divin, formé de l'eau de la fontaine. Il a certes les attributs des hommes, mais Tramarine n'a pas démerité en enfreignant l'ordre qu'elle avait reçu de sa tante, de se baigner dans la fontaine, dans le temple où aucun homme n'était en mesure de se rendre. Toute la narration s'axe sur la faute qu'on impute à la femme, mais qui est en réalité l'erreur de l'ondin, l'être masculin.

C'est aussi dans la forme de l'œuvre que la vertu se marque. Jamais il n'est décrit l'acte charnel entre Tramarine et Verdo�ant, comme si l'acte sexuel n'était pas suffisamment vertueux pour être explicité. Et tout au long de l'œuvre, ce pan narratif sera pratiquement, pour ne pas dire totalement, absent. Il se place donc en opposition totale avec les idées véhiculées dans la mythologie cabalistique des autres textes, ce qui est intéressant à envisager si on considère que des quatre textes, seul celui-ci est écrit par une femme et qu'il se présente comme un conte moral.

Toute caractéristique d'ordre sexuel, jusqu'au jeu de séduction de l'être élémentaire, est totalement évacuée dans cette œuvre-ci, pour n'être plus qu'un texte en apparence totalement moral et pur.

CONCLUSION

Dès la première lecture du tome 34 des « Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques », nous avons été interpellé par la présence, dans un même ouvrage, de tant de textes aux caractéristiques différentes. Nous nous sommes interrogé sur l'intérêt qu'avaient eu les éditeurs à publier une telle anthologie, dont les textes avaient déjà bénéficié d'une édition antérieure. Nous avons appris que, bien plus qu'un pari risqué sur le plan professionnel et économique, c'était pour les éditeurs un véritable projet d'ambition, qui répondait non seulement au goût des lecteurs de l'époque pour tout ce qui avait trait aux plaisirs de l'imagination, mais qui, en plus, les aiguillait vers une approche critique.

Le Prospectus de la collection des « Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques » promettait en effet, à côté de « l'Instruction » et de « la critique jointe à la saine philosophie », le « plaisir » d'une plongée agréable dans l'imaginaire (*Prospectus*, pp. 7-8).

Nous voulions savoir quelle était l'origine de ce type d'imaginaire, et comment il avait été reçu, perçu et vécu par le lectorat à l'époque des Lumières. Ainsi, si les personnages des êtres élémentaires découlent du *Liber de Nymphis* de Paracelse, ils ont surtout été intégrés dans la littérature française par le texte mis en tête du recueil, *Le Comte de Gabalis*. Grâce à l'Avertissement de l'éditeur, qui enrichit le recueil d'informations importantes sur les motivations de ce dernier, nous avons pu apprendre la situation historique particulière dont a profité *Le Comte de Gabalis*, qui a, comme le disait Sermain, « chang[é] le discours de la superstition en matière littéraire [...] pour en tirer un nouveau type de merveilleux¹⁹⁹ », plus familier aux lecteurs, mais auquel ils ne croient plus guère. *Le Comte de Gabalis* a donc eu une grande influence sur la littérature romanesque du XVIII^e siècle, et un des intérêts de notre tome 34, à nos yeux, est de présenter, outre ce texte « matriciel », une collection d'échantillons de ce qu'il a pu générer. Mais quel est l'intérêt de se pencher sur ces textes cabalistiques, dans ce cas ? Tout simplement parce qu'ils fournissaient, selon Rosset, « une variation bienvenue dans la panoplie des

¹⁹⁹ SERMAIN, *op. cit.*, p. 154.

intrigues et des procédés qui font résonner, au sein même des fictions, la grande question de la vraisemblance²⁰⁰ ». Le lecteur de l'époque voulait lire quelque chose qui paraissait vrai, quelque chose qui ressemblait à la réalité qu'il connaissait mais qui, en même temps, d'une manière ou d'une autre, le faisait douter ou s'interroger. Et tous les textes, à l'exception du conte de fées, remplissaient cet objectif. On l'a dit, la matière des romans cabalistiques était suffisamment jeune et nouvelle pour donner naissance à des œuvres-filles, comme *Le Sylphe amoureux* ou *L'Amant Salamandre*, où la croyance dans les êtres élémentaires est l'objet du récit, qu'il s'agisse de la tourner en ridicule ou d'en tirer des leçons, tragiques ou non, pour attirer l'attention sur les problèmes de la société.

Dans le recueil étudié, les caractéristiques de chaque texte apportent une vision à la fois différente et complémentaire de l'imaginaire cabalistique. Nous avons alors mené, sous l'égide de Sermain, une analyse métafictionnelle de chaque œuvre, de ce qui fait qu'elles permettent de se prendre elles-mêmes comme objets de réflexion. La fonction critique joue un rôle prépondérant dans ce processus métafictionnel. Mais ce n'est pas le merveilleux cabalistique qui suscite la croyance, l'adhésion du lecteur ; ce ne sont pas les personnages du Sylphe, du Salamandre ou de l'Ondin qui poussent le public à croire ; ce sont plutôt les croyances des personnages de l'histoire, leur « psyché », qui sont intéressantes de ce point de vue-là, du moins quand les personnages semblent réels et pris dans un monde réel.

Dans le dialogue du *Comte de Gabalis*, le disciple et le comte exposent leurs croyances respectives. Dans la nouvelle *Le Sylphe amoureux* et le roman-mémoire *L'Amant Salamandre*, le merveilleux est à l'œuvre dans l'intériorité des personnages de la Marquise d'Autricourt, de Mlle de Fontenay, de Julie, dans leurs pensées, leurs paroles, et dans le rôle qu'occupe le narrateur. Il y a évocation de manifestations du surnaturel, dont on sait qu'elles n'existent que dans la subjectivité des personnages. Le récit n'amène pas forcément le lecteur à y croire – encore que cela soit propre à chacun – mais nous observons des personnages qui, eux, y croient, ou ont des problèmes quant à savoir s'ils vont y croire ou non. En lisant ces œuvres, le lecteur est donc placé en position de critique, comme le disait Sermain²⁰¹.

²⁰⁰ ROSSET, *op. cit.*, p. 77.

²⁰¹ SERMAIN, *op. cit.*, p. 73.

Dès lors, nous nous sommes interrogé sur la façon dont le lecteur pouvait appréhender les croyances des personnages, et comment il les jugeait. Dans les trois premiers textes de l'anthologie, les éléments sont présentés de telle manière qu'ils offrent indéniablement une vision plutôt « négative » de ces croyances : dans le *Comte de Gabalis*, on en vient à réinterpréter les Écrits Saints ; dans *Le Sylphe amoureux*, le récit s'achève sur le dévoilement de l'identité du mystérieux Sylphe, qui n'était autre qu'un homme qui avait manipulé la dame qu'il courtisait ; dans *L'Amant Salamandre*, non seulement on apprend que l'esprit élémentaire était un homme, mais on découvre qu'il a menti à sa belle tout au long de leur relation, et qu'il aurait sans doute continué à le faire s'il n'avait été victime d'un terrible accident qui l'a condamné à rendre l'âme. Ces croyances amènent immanquablement des morales spécifiques à chaque œuvre, et une morale générale, qui peut faire réfléchir le lecteur.

Pour autant, jusqu'à ce que le lecteur arrive à la fin de l'histoire, tout est fait pour qu'il accorde son crédit à la vraisemblance narrative. C'est parce qu'il est confronté aux doutes, à l'amusement et aux craintes des personnages qu'il se permet lui-même de douter, et d'une certaine façon, d'y croire virtuellement. Lorsqu'un personnage témoigne de sa peur des manifestations surnaturelles, parce qu'elles sont contraires à la logique, ce témoignage n'est-il pas le miroir de ce que pourrait penser le lectorat, forçant ainsi en quelque sorte son adhésion ?

Les textes usent de tant de mécaniques qui jouent sur l'approbation implicite du lecteur, et le promènent partout où ils veulent le faire aller, en utilisant tous les moyens auxquels la fiction a accès : la vraisemblance du monde représenté, la vraisemblance narrative, les discours des personnages, les effets textuels qui témoignent de l'ironie, du scepticisme, de l'incrédulité des personnages ou des narrateurs. Ces éléments ont un impact sur le lecteur, qu'ils édifient d'une façon ou d'une autre.

Pour aborder cette fonction critique sous un autre angle, nous nous sommes penché sur la thématique de l'amour, qui n'est pas nouvelle ni en littérature, ni dans les œuvres du merveilleux. L'amour, c'est cette « expérience anthropologique et sociale qui peut être la matière du récit²⁰² ». Par le choix de ce thème, les auteurs (et l'éditeur) n'ont-ils pas

²⁰² Prière d'insérer, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Honoré Champion, paru dans *Acta Fabula*. URL : <https://www.fabula.org/actualites/j-p-sermain>

déjà orienté une certaine vision du lecteur, un certain regard critique ? Nous pouvons y voir, au-delà du fantasme culturel, une critique de l'amour en ce qu'il a de plus idéalisé. Nous remarquons que ce sont toujours des femmes que l'on observe, qui sont victimes de la manipulation et de la séduction des hommes. Sont visées dans *L'Amant Salamandre* et dans *Le Sylphe amoureux* les valeurs de l'amour auxquelles croient les héroïnes – et auxquels croient supposément les femmes – la perfection, le prince charmant, l'homme parfait à tout point de vue. Ce que les œuvres donnent pourtant à lire, ce sont des hommes qui se font passer pour des êtres élémentaires, et qui parviennent, peu ou prou, à obtenir ce qu'ils veulent, aux dépens de leur dame qui s'est laissé séduire ou manipuler. Il y a donc bien là une vision critique des codes amoureux, et des valeurs de l'amour qu'incarnent les êtres élémentaires.

Notre recueil recèle une exception, et elle est de taille. L'œuvre intitulée *Les Ondins*, est construite d'une façon tellement différente des trois autres que l'esprit critique du lecteur ne peut s'exercer de la même façon. L'univers n'a plus rien de vraisemblable, et le lecteur n'a plus à chercher le leurre dans un récit qui, tout entier, fonctionne comme tel, sans jamais offrir la moindre possibilité de se rattacher à quelque chose de possible, quelque chose auquel on puisse croire. Ce n'est plus la recherche du vraisemblable et de l'impossible qui là, anime le lecteur, mais plutôt un désir de tirer des leçons, d'aboutir à la morale de toute l'histoire à laquelle il est confronté. Et cela se voit encore au niveau de la thématique amoureuse puisque, comme nous le disions, l'Ondin est le seul personnage du recueil à être réellement celui qu'il prétend être : un être élémentaire, parfait, fidèle en tout point, immortel et bienveillant. Est-ce une façon de faire comprendre aux lecteurs que ce genre de perfection n'existe pas, et que les seuls prétendants auxquels on peut espérer avoir affaire se rencontrent plutôt dans la nouvelle ou le roman-mémoire ? C'est en tout cas une vision plutôt pessimiste et moralisatrice qui se dégage finalement du recueil, dont la visée, nous le rappelons, était « la critique jointe à la saine philosophie ».

BIBLIOGRAPHIE

I. SOURCES PRIMAIRES

ŒUVRES

GARNIER Charles-Georges-Thomas, *Voyages imaginaires, romanesques, merveilleux, allégoriques, amusans, comiques et critiques ; suivis des songes et visions, et des romans cabalistiques*, Amsterdam et Paris [Gaspard Joseph Cuchet], 1788, vol. 34, in-8, [En ligne]. URL : https://www.europeana.eu/el/item/9200520/ark_12148_bpt6k9752092r

—, VILLARS Henri de Montfaucon de, *Le Comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes*, 1670, pp. 16-140.

—, ANONYME, *Le Sylphe amoureux*, 1730, pp. 142-172.

—, ROUMIER-ROBERT Marie-Anne (Madame), *Les Ondins, Conte moral*, 1768, pp. 174-335.

—, COINTREAU, *L'Amant Salamandre*, 1756, pp. 336-500.

GARNIER Charles-Georges-Thomas, *Voyages imaginaires, romanesques, merveilleux, allégoriques, amusans, comiques et critiques ; suivis des Songes et visions et des Romans cabalistiques. Seconde souscription, en faveur des personnes qui n'ont pas eu connaissance du premier prospectus*, Paris, François-Louis Chardon, 1799, in-8.

ÉDITIONS CRITIQUES

Le Comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes... [Texte imprimé] / Henri de Montfaucon de Villars. Avec l'adaptation du « Liber de nymphis » de Paracelse / par Blaise de Vigenère, 1583, édition présentée et annotée par Didier Kahn, Collection Sources classiques, Paris, H. Champion, 2010, 1 vol.

Le Comte de Gébalis ou Entretiens sur les sciences secrètes... [Texte imprimé] / Henri de Montfaucon de Villars, édité et présenté par Didier Kahn, Collection Bibliothèque secrète, Paris, Les Belles Lettres, 2018, 1. vol.

II. SOURCES SECONDAIRES

ŒUVRES

COMTE DE CAYLUS Anne-Claude, *Le Nouvelliste aérien, ou le sylphe amoureux*, Amsterdam : [s.n.], 1734, 1 vol., in-12. Conservé à Paris, BnF, Y2-56947.

COMTESSE DE MURAT Henriette-Julie de Castelnau, *Les nouveaux contes de fées*, Paris : Claude Barbin, 1698, 1 vol., in-12. Conservé à Paris, BnF, 8-BL-19111.

CRÉBILLON Claude, *Le Sylphe*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Classiques Garnier, 1999.

L'Avant-coureur : feuille hebdomadaire, n° 40, octobre 1760.

L'Esprit follet, ou le sylphe amoureux dans Avantures choisies (...), Paris : Pierre Prault, 1714, 2 vol., in-12 ; rééd. Paris : Guillaume Saugrain, 1732, 1 vol., in-12. Conservés à Paris, BnF, 8-BL-21854 (1) et (2) (éd. de 1714) et 8- Y2-8800 (éd. de 1732).

MERCIER Louis Sébastien, *Tableau de Paris*, Amsterdam, 1782-1788, t. II, p. 300.

ÉTUDES

« Introduction », *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses. Textes réunis par Laurent Lepaludier*, Centre de Recherches Inter-Langues d'Angers, PU de Rennes, 2002. URL : <https://books.openedition.org/pur/29648?lang=fr>.

ALBOUY Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Collection U2, Paris, Librairie Armand Colin, 1969.

BELMOND Nicole, *Mythes et croyances dans l'ancienne France*, Paris, Flammarion, « Questions d'histoire », 1973.

BERCÉ Yves-Marie, *Fête et révolte. Des mentalités populaires du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, « Pluriel », 1994 (1^{re} éd. 1976).

BESSIÈRE Irène, *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse Université, 1974.

Bibliographie des ouvrages relatifs à l'amour, aux femmes, au mariage contenant les titres détaillés de ces ouvrages, les noms des auteurs, ... par M. le C. d'I.., 2^{de} édition, Paris, Jules Gay, 1864.

BISENIUS-PENIN Carole, « Métafiction, Contours conceptuels », sur *Socius : ressources sur le littéraire et le social*. URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/158-metafiction>.

BLANC Olivier, « Visibilité du libertinage féminin sous Louis XVI », dans *Femmes et libertinage au XVIII^e siècle : Ou les Caprices de Cythère* [En ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, pp. 45-54. URL : <http://books.openedition.org/pur/30544>.

BOUTEL Jean-Luc, « La littérature d'imagination scientifique : genèse et continuité d'un genre », dans LANUQUE Jean-Guillaume (dir.), *Dimension Merveilleux scientifique*, Encino (Calif.), Black Coat Press, coll. « Rivière Blanche », 2015.

CAILLOIS Roger, « Le fantastique », art. de l'*Encyclopédia Universalis*, vol. 6 de l'édition de 1980.

CASTONGUAY-BELANGER Joël, *Les Écarts de l'imagination. Pratiques et représentation de la science dans le roman au tournant des Lumières (1775-1810)*, thèse en co-tutelle, Université de Montréal, Université Paris IV-Sorbonne, 2007, p. 8.

CAVEING Maurice, « La Fin des bûchers de sorcellerie : une révolution mentale », dans *Raison présente*, n° 10, 1969, pp. 83-99.

CHELEBOURG Christian, *Le Surnaturel. Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin,

2006.

CLOSSON Marianne, *L'Imaginaire démoniaque en France (1550-1650) : Genèse de la littérature fantastique*, Genève, Droz, 2000.

COSKER Christophe, « La Vaporisation du corps amoureux dans *Le Sylphe* de Crébillon fils », dans *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n°10, 2012, pp. 71-82.

DABEZIES André, « Mythes anciens, figures bibliques, mythes littéraires », dans *Revue de littérature comparée LXXVIII*, Paris, 2004, pp. 3-22.

DÉCOTE George, *L'Itinéraire de Jacques Cazotte (1719-1792) : de la fiction littéraire au mysticisme politique*, Genève, Librairie Droz, 1984.

DELON Michel, MALANDAIN Pierre, *Littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1996.

DELON Michel, *Sylphes et Sylphides*, Paris, Desjonquères Editions, 1999.

DELUMEAU Jean, *La Peur en Occident*, Paris, Fayard, « Pluriel », 1983 (1^{re} éd. 1978).

DEMONET Marie-Luce, « Les marques insensibles, ou les nuages de la certitude », dans RONZEAUD P. (dir), *L'Irrationnel au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 25, Paris, Klincksieck, automne 1995, pp. 97-134.

Dictionnaire de l'Académie française, 4^e éd., 1762.

Dictionnaire des symboles, des mythes et de légendes, publié sous la direction de Didier Colin, éd Hachette, 2000.

DUBOIS Claude-Gilbert, « Fonction des mythes d'origine dans le développement des idées nationalistes en France », dans *Mythes et nationalisme en Europe. Etude sur l'imaginaire collectif européen. Extrait des Actes du colloque de Louvain organisé par l'Internat. Soc. of the Study of European Ideas (ISSEI) du 3 au 8 sept. 1991*, Talence-Bordeaux, Université Michel de Montaigne, 1991, p. 128, pp. 7-22.

DUPONT-BOUCHAT Marie-Sylvie, « Le Diable apprivoisé. La sorcellerie revisitée. Magie et sorcellerie au XIX^e siècle », dans *Magie et sorcellerie en Europe du Moyen Age à nos jours* (dir. R. Muchembled), Paris, Armand Collin, 1994,

pp. 235-266.

FABRE Jean, « Pour une sociocritique du genre fantastique en littérature », dans *La Littérature fantastiques, Cahiers de l'Hermétisme*, Colloque de Cerisy, Paris, Albin Michel, 1991, pp. 44-55.

FERGUSON Valérie, *Skepticism, Supernatural and Mystifications: The "Fantastique" in early-modern narrative prose (17th - 18th centuries)*, Arizona, The University of Arizona, 2008, p. 33-96.

FOURNIER Michel, « La "révolution" de la lecture romanesque au XVIII^e siècle en France : institutionnalisation de la lecture et émergence d'une nouvelle sensibilité », dans *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, n° 54-2, 2007, pp. 55-73. URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2007-2-page-55.htm>.

FOURNIER Pierre-François, *Magie et sorcellerie*, Moulins, Éditions Ipomée, 1979.

GALLE Roland, « *La Nouvelle Héloïse* ou le commencement d'une lecture nouvelle », dans Michel PICARD (éd.), *La Lecture littéraire*, Paris, Éditions Clancier-Guénaud, 1987.

GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Édition du Seuil, 1987.

GENIEYS Séverine, « Marie-Anne de Roumier Robert lectrice des romancières du dix-septième siècle », dans Isabelle BROUARD-ARENDS (éd.), *Lectrices d'Ancien Régime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, pp. 341-349. URL : <https://books.openedition.org/pur/35554?lang=fr>

GOULEMOT Jean-Marie, *La Littérature des Lumières*, Paris, Nathan, 2002.

GOULEMOT Jean-Marie, MASSEAU Didier, « Lettre au grand homme ou quand les lecteurs écrivent », dans BOSSIS Mireille (éd.), *La Lettre à la croisée de l'individuel et du social*, Paris, Éditions Kimé, 1994.

GOYET Florence, *La Nouvelle 1870-1925, Description d'un genre à son apogée*, Paris, PUF, 1993.

- GREIMAS Algirdas Julien, *Des dieux et des hommes*, Paris, PUF, 1985.
- GUTIERREZ-LAFFOND Aurore, *Théâtre et magie dans la littérature dramatique du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses universitaires du Septentrion, 1998.
- HARTH Erica, *Cartesian Women: Versions and Subversions of Rational Discourse in the Old Regime*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.
- HERMAN Jan, KOZUL Miladen, KREMER Nathalie, « Crise et triomphe du roman au XVIII^e siècle : un bilan », dans P. STEWART (dir.), M. DELON (dir.), *Le Second Triomphe du roman du XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2009, pp. 29-66.
- HOUDARD Sophie, « De l'ennemi public aux amitiés particulières. Quelques hypothèses sur le rôle du Diable (XV^e – XVII^e siècles) », dans *Raisons Politiques*, 5, janvier-avril 2002, pp. 9-27.
- JACQUES-CHAQUIN Nicole, « La Passion des sciences interdites. Curiosité et démonologie », dans *Curiosité et libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*, textes réunis par Nicole Jacques-Chaquin et Sophie Houdard, éd. de l'E.N.S. Fontenay-Saint-Cloud, vol. 1, 1998.
- JOLIBERT Bernard, « "L'esprit des Lumières". Raison universelle, progrès des savoirs et liberté de conscience. La pensée occidentale: réflexion historique et critique », dans *Ellipses*, 2012, pp. 1-11, 978-2-7298- 7599-2. hal-02486468 (pp. 2-10).
- KANT Emmanuel, *Qu'est-ce que les Lumières* (1784), trad. J. Mondot, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.
- KIRSOP Wallace, « Les mécanismes éditoriaux », dans CHARTIER R., MARTIN H.-J. (dir), *Histoire de l'édition française : le livre triomphant 1660-1830*, Fayard ; Cercle de la Librairie, Paris, 1990, pp. 21-33.
- LAURENTIN René, *Le Démon, mythe ou réalité ?*, Paris, Fayard, 1995.
- MANDROU Robert, « Le Diable et les procès de sorcellerie en France au XVII^e siècle », dans MILNER Max (dir.), *Entretiens sur l'homme et le diable*, Cerisy-la-Salle, Paris-La Haye, Mouton & Co, 1965, pp. 169-176.

MARTINO (de) Ernesto, *Le Monde Magique, parapsychologie, ethnologie et histoire*, Paris, Marabout Université, 1971.

MELLOT Jean-Dominique, QUEVAL Élisabeth, *Répertoire d'imprimeurs / libraires (vers 1500 – vers 1810)*, Paris, BNF, [1997] ; nouv. éd. rev. et augm., MONAQUE Antoine (collab.), 2004.

MESSINA Louisa, « L’Amour au siècle des Lumières », dans *Revue des sciences sociales* [En ligne], 58 | 2017. DOI : <https://doi.org/10.4000/revss.300> ; URL : <http://journals.openedition.org/revss/300>

MILNER Max, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, Paris, Éditions Corti, 2007.

MORERI Louis, *Supplément au Grand Dictionnaire historique, généalogique, géographique : Tome second*, La Veuve Lemercier, 1732 (1^{re} édition 1674) [En ligne]. URL : <https://books.google.fr/books?id=a4G2uKRUYM0C>

MUCHEMBLED Robert (dir.), *Magie et sorcellerie en Europe du Moyen Age à nos jours*, (« Terres de contrastes : France, Pays-Bas, Provinces-Unies », pp. 99-132), Paris, Armand Collin, 1994.

NÈGRE Sarah (dir. Philippe Martin), *La Collection des Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques (1787-1789), par Charles-Georges-Thomas Garnier : Mémoire de master 2 professionnel*, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2015. URL : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/65991-la-collection-des-voyages-imaginaires-songes-visions-et-romans-cabalistiques-1787-1789-par-charles-georges-thomas-garnier.pdf>

PALOU Jean, *La Sorcellerie*, Paris, PUF., « Que sais-je ? », 1971.

PELLIZZARI Diego, « Nu(dité)s littéraires. Lecture croisée de Walter Siti et de Michel Houellebecq », *Revue de littérature comparée* [En ligne], n° 373, 2020/1, pp. 73-92. DOI : 10.3917/rhc.373.0073. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2020-1-page-73.htm>.

PERRIN Jean-François, « Jean-Paul Sermain, Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d’imagination », dans *Fééries* [En ligne], 1 | 2004, Honoré

Champion, 2002, pp. 198-202. DOI : 10.4000/feeries.88. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/88>.

PERRIN Jean-François, JOMAND-BAUDRY Régine (éd.), *Le Conte merveilleux au XVIII^e siècle*, Actes du colloque de Grenoble (septembre 2000), Paris, Kimé, 2002.

PICHON Jean-Charles, *Histoire des mythes*, Lausanne, Éditions Payot, 1971.

PLANCY Jacques Albin Simon Collin de, *Dictionnaire des Sciences Occultes*, Paris, Ateliers catholiques du Petit-Montrouge [Jacques-Paul Migne], 1846-1848, 2 vol.

PLANCY Jacques Albin Simon Collin de, *Dictionnaire Infernal, Répertoire Universel*, Paris, Henri Plon, 1863.

PUJOL Stéphane, *Le dialogue d'idées au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2015.

Revue contemporaine, T. 74, vol. 109, Paris, Bureau de la Revue contemporaine, 1870.

RIOUX-BEAULNE Mitia, « Théorie de l'imagination en France à l'aube des Lumières : Malebranche et Fontenelle », dans *Revue de métaphysique et de morale*, 2009/4 (n° 64), Paris, PUF, 2009, pp. 489-510. DOI : 10.3917/rmm.094.0499. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-moral-2009-4-page-489.htm>, pp. 489-490.

ROSSET François, « Qu'est-ce qu'un roman cabalistique », dans *Francofonia*, n° 73, 2017. URL : <https://www.jstor.org/stable/10.2307/90018153>.

SEEBER Edward, « Sylphs and Other Elemental Beings in French Literature since Le Comte de Gabalis (1670) », dans *PMLA*, vol. 59, n° 1, Modern Language Association, Cambridge, Cambridge University Press, 1944, pp. 71-83. URL : <https://www.jstor.org/stable/458845>.

SERMAIN Jean-Paul, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005.

SERMAIN Jean-Paul, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Dix-huitièmes siècles »,

n° 65, 2002.

STEINMETZ Jean-Luc, *La Littérature fantastique*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2^{de} éd. corr., 1993.

TONDRIAUX Julien, *L'Occultisme, Panorama critique et historique, Dictionnaire des personnages, des mots-clés et des symboles*, Paris, Marabout Université, 1964.

VERSINI Laurent, « Les rendez-vous de Montesquieu avec le diable », dans *Revue d'Histoire littéraire de la France* [En ligne], n°4, décembre 2012, pp. 943-948.
URL : <https://www.jstor.org/stable/23352002>.

VOISSET-VEYSSEYRE Cécile, *Des Amazones et des femmes*, Paris, L'Harmattan, 2010.

VOLTAIRE, « Imagination, imaginer », dans *Encyclopédie*, vol. VIII, 1765, pp. 560b–563a).

WILLEMS Alphonse, *Les Elsevier : histoire et annales typographiques [1880]*, rééd. augm., Bruxelles, Cultures et Civilisations, 1964, n° 1439.

WITTMANN Reinhard, « Une révolution de la lecture à la fin du XVIII^e siècle ? », dans Gugliemo CAVALLO, Roger CHARTIER (éd.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 1997.

ZAID Abdelkarim, HUCHETTE Michaël, « Recueil et analyse des données vidéo : lecture croisée de deux travaux de thèses en didactique des génies techniques », dans *Questionner l'implicite : Les méthodes de recherche en didactiques (3)* [En ligne], Villeneuve d'Ascq, Toulouse, Presses universitaires du Septentrion, 2009.
URL : <http://books.openedition.org/septentrion/14696>.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	1
INTRODUCTION	5
PRÉSENTATION DU RECUEIL ET MÉTHODOLOGIE.....	7
I. LE TOME 34 DES « VOYAGES IMAGINAIRES, SONGES, VISIONS ET ROMANS CABALISTIQUES ».....	7
A. <i>Le Comte de Gabalis de Henri de Montfaucon de Villars</i>	9
B. <i>Les autres textes du recueil</i>	11
II. LA COLLECTION DES « VOYAGES IMAGINAIRES, SONGES, VISIONS ET ROMANS CABALISTIQUES » DANS SON CONTEXTE CULTUREL ET COMMERCIAL	13
A. <i>Le goût des compilations</i>	14
B. <i>Les attentes du lectorat</i>	14
C. <i>Les leçons du paratexte</i>	16
III. LE GOÛT DE L'IMAGINATION	20
A. <i>Le merveilleux et le surnaturel, l'imaginaire et le fantastique</i>	20
B. <i>Paracelse et la Cabale de Gabalis</i>	24
IV. LA MÉTAFICTION – UNE MÉTHODOLOGIE	28
A. <i>Une définition</i>	28
B. <i>La fonction critique de la métafiction</i>	30
C. <i>Les niveaux de fiction</i>	31
ANALYSE	35
LA FONCTION CRITIQUE, CROIRE OU NE PAS CROIRE.....	37
I. LA CROYANCE THÉOLOGIQUE ET LE SCEPTICISME RELIGIEUX - UNE ANALYSE MÉTAFICTIONNELLE DU <i>COMTE DE GABALIS</i>	38
A. <i>Le premier niveau de la fiction - Le monde représenté</i>	40
B. <i>Le deuxième niveau de la fiction – Le genre du texte</i>	41
C. <i>Le troisième niveau de la fiction – Le récit</i>	43
D. <i>Le quatrième niveau de la fiction – La poétique du texte</i>	45
II. LA FONCTION CRITIQUE DANS <i>LE SYLPHE AMOUREUX</i>	51
A. <i>La vraisemblance contextuelle</i>	51
B. <i>Le genre de la nouvelle au service de la métafiction</i>	52
C. <i>Le discours du narrateur</i>	54
D. <i>Le texte sur lui-même : procédés stylistiques et textuels</i>	56
III. LA FONCTION CRITIQUE DANS <i>L'AMANT SALAMANDRE</i>	58
A. <i>Niveau 1 : la fiction du monde</i>	58

<i>B. Niveau 2 : la fiction du discours du monde</i>	59
<i>C. Niveau 3 : la fiction du discours de la fable</i>	60
<i>D. Niveau 4 : la fiction du conte.....</i>	64
IV. LE CAS PARTICULIER DES <i>ONDINS</i>	65
<i>A. La métafiction dans <i>Les Ondins</i>.....</i>	65
<i>B. Un genre en totale dissonance.....</i>	67
<i>C. L'imaginaire cabalistique – rupture et régularité de la figure élémentaire</i>	70
L'IMAGINAIRE AMOUREUX.....	73
I. RÉTROSPECTIVE ET CONTEXTE.....	73
II. L'INTRIGUE AMOUREUSE DANS LE SYLPHE AMOUREUX	76
<i>A. La thématique amoureuse.....</i>	76
<i>B. La rêverie et la matérialisation progressive du personnage amoureux.....</i>	78
<i>C. Un conte moral chaste et érotique.....</i>	81
III. LE JEU AMOUREUX DANS <i>L'AMANT SALAMANDRE</i>	82
<i>A. Les mécaniques de la thématique sentimentale</i>	83
<i>B. Fantasme et réalité en (dé)faveur de l'Amour</i>	84
<i>C. Le rôle de victime de l'Amour.....</i>	86
<i>D. Une forme érotique morale.....</i>	89
IV. LES ONDINS : UN CAS PARTICULIER	92
CONCLUSION	95
BIBLIOGRAPHIE.....	99
I. SOURCES PRIMAIRES	99
<i>ŒUVRES.....</i>	99
<i>ÉDITIONS CRITIQUES</i>	99
II. SOURCES SECONDAIRES.....	100
<i>ŒUVRES.....</i>	100
<i>ÉTUDES</i>	100